

De la Calle a la Alfombra. Un espacio abierto en Bogotá

Tatiana Urrea Uyabán

Doctorado en Teoría e Historia de la Arquitectura
Universitat Politècnica de Catalunya

Director: Dr. Arquitecto Juan José Lahuerta Alsina
Profesor Titular
Departament de Composició Arquitectònica
ETSAB – UPC

Tesis presentada para obtener el título de Doctora
por la **Universitat Politècnica de Catalunya**

Tatiana Urrea Uyabán
Director de la Tesis Dr. Arquitecto Juan José Lahuerta Alsina
Departamento de Composición
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona
Universidad Politècnica de Catalunya

Imagen de cubierta: Luz Ángela Fino

Diciembre 2014

Para Camilo, Alicia y Kima.

AGRADECIMIENTOS

A Jimena Montaña Cuéllar.

A Angélica Ramos.

A Hernán Vieco, aunque ya no esté aquí.

A Luz Ángela Fino y Camila Sánchez.

A Santiago Medina, Gregorio Maya, Lizeth Fonseca, Javier Méndez y a los demás estudiantes que participaron en los cursos de la Universidad de los Andes y en la Universidad Nacional de Colombia durante los años 2011 a 2014.

A María Elvira Madriñán y Yaneth Alarcón, en la Fundación Rogelio Salmona.

A Urbano Ripoll.

A Michèle y Paul Salmona.

A Joana, Adriana Páramo y José Urrea.

A Guillermo Angulo y Andrea Torres.

A Luz Amorocho, Ana de Vieco, María Victoria de Téllez y Hernando Téllez.

A los profesores Cristina Albornoz, Benjamín Barney, Carlos Naranjo, David Delgado, Germán Téllez, Germán Samper, Jaime Gómez, Juan Carlos Aguilera y Carles Martí Arís.

A la Administración y los trabajadores del Conjunto Residencial El Parque.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS · xii

PRÓLOGO · xiv

CAPÍTULO 1

Precisiones

1. Ámbito y Propuesta · 2
2. La investigación · 4
 - 2.1. Tema · 4
 - 2.2. Objetivos · 4
 - 2.3. Objetos de estudio · 5
 - 2.4. Hipótesis · 7
3. Metodología · 8
4. Partes del documento · 11
5. Marco conceptual · 14
6. Estado del Arte · 30

CAPÍTULO 2

Una genealogía para las Torres del Parque

1. Bogotá- París · 36
 - 1.1. Una mente francesa en medio de los Andes; infancia en la pequeña Bogotá · 38

1.2. Juventud: el ámbito de La Universidad Nacional · 44

1.3. París era una fiesta · 62

1.4. El Atelier, distancias y aprendizajes · 70

1.5. Otras voces; en busca de la técnica · 82

1.6. Hacia otros horizontes: el regreso · 84

2. Hacia la construcción de una necesaria teoría sobre el papel del artista y su obra · 86

2.1. La construcción francasteliana · 104

2.2. La figuración y configuración de un “nuevo” espacio · 106

2.3. La elaboración necesaria de un catálogo personal · 108

2.4. Una nueva posibilidad constructiva del espacio · 110

2.5. La postura de Francastel frente a las propuestas de Le Corbusier · 118

3. El compromiso con el tránsito · 124

3.1. París. El complejo trazado de la ruta · 126

3.2. La revelación de Italia · 136

3.3. El viaje de los homenajes. Francia, España, África · 142

3.3.1. El sur de Francia, innumerables retornos · 144

3.3.2. España fuera de los libros: la Escuela del Edén · 150

3.3.3. Las mil y una noches africanas · 158

3.4. La modernidad de Santa Maria del Fiore · 166

3.5. Al otro lado del Mediterráneo: Grecia · 170

4. Vida y muerte de un Plan para Bogotá moderna · 174

4.1. Urbanismo como obra colectiva · 176

4.2. El momento del Plan Piloto · 190

4.2.1. Las condiciones en el horizonte · 190

4.2.2. El Plan Piloto. Las cuatro funciones modernas
en Bogotá · 192

4.3.3. El Plan Regulador. Del corazón de la ciudad
al corazón de una ciudad · 198

4.3. Salmona en el Plan · 202

4.4. Las diferentes miradas sobre el Plan · 206

CAPÍTULO 3

El regreso a Bogotá

1. La ciudad en permanente “obra gris” · 210

2. La “conciencia intranquila” de la academia · 226

3. Hacia una Arquitectura de la Realidad · 234

4. “Todo proyecto viene de otro y todos son el mismo” · 234

4.1. El ejercicio irrepetible · 234

4.2. La guerra al ángulo recto · 236

4.3. La ruptura del monobloque · 242

4.4. Teoría y práctica · 246

4.5. El poder de la curva · 250

4.6. Un elogio de la dificultad · 254

4.7. El aljibe de las referencias · 258

4.8. Experiencia compartida · 262

4.9. Un faro en la ciudad ideal · 264

CAPÍTULO 4

Mnemosyne para Las Torres

1. Dos escritos · 270

Primer texto. “Los Comentarios” · 270

Segundo texto. “Memoria del Proyecto” · 272

2. Los álbumes · 274

2.1. Hechos urbanos contundentes · 274

2.2. Transformación del paisaje urbano y evidencia
del paisaje natural · 276

2.3. Utilización de un material dominante · 278

2.4. Creación de una densidad acorde con
una adecuada ocupación · 279

3. Hacia las Torres del Parque · 282

CAPÍTULO 5

El Proyecto

1. El centro de la ciudad; intentos de “renovación” urbana · 284
2. Manzana 26-5. El encargo del BCH · 290
3. La transformación de una idea · 292
 - 3.1. Cuando el estilo internacional era la norma urbana · 294
 - 3.2. De hecho constructivo a proyecto cultural · 300
 - 3.3. En busca de la densidad, la forma se organiza · 306
 - 3.4. “Los tres mosqueteros” es la historia del cuarto · 310
4. La calle de las escalinatas y el jardín del arquitecto · 314

CAPÍTULO 6

La Construcción

1. La condición técnica en progreso · 322
2. Un gran equipo de trabajo · 326
3. La Montaña que fluye · 332
4. Mayo del 68 · 342
5. La plataforma postensada · 346
6. La estructura alta · 348
7. Placas de *Ret Cel* · 350

8. El agua estabiliza · 354

9. Instalaciones eléctricas · 358

10. Los corredores verticales · 358

11. La fachada · 360

12. Sobre la plataforma · 370

13. Los jardines · 374

CAPÍTULO 7

La Casa: el rincón del mundo

1. El conjunto · 376

2. La urdimbre y la trama · 378

3. Las unidades · 380

4. La casa grande · 382

5. Inevitables modificaciones · 384

CAPÍTULO 8

Bloque a bloque.

Una visión desde la prensa escrita

1. Antecedentes · 388

2. El futuro de la ciudad · 390

3. La ciudad; renovación urbana y construcción de una propuesta · 392
4. Las Torres se levantan · 404
5. Salmona por Salmona · 410

CAPÍTULO 9

Epílogo

- Las Torres de Parque, un espacio para la transformación de la ciudad · 418
- Detrás de la arquitectura, el lugar · 418
- De la manzana al *nautilus* · 422
- Bogotá ¿Ciudad abierta? · 422
- Una modernidad parada sobre los hombros de la tradición · 424
- Técnica: entre tradición y contemporaneidad · 426
- El ladrillo es la piel de esta realidad · 428
- Orgánico más técnico: ético · 428
- Las Torres, aljibe de la historia · 430

- Una teoría cimentada sobre la experiencia · 432
- Novedosos objetos de arte en movimiento · 434
- La ruta por venir · 436

CAPÍTULO 10

A través de la ventana

1. Instrucciones para leer "A través de la ventana" · 438
2. Bogotá, 12 de abril de 1948 · 438
3. Colombia, 1930-1940 · 438
4. Los vientos del cambio · 440
5. Los recorridos · 442
6. Desde París · 445
7. ¿Dónde estamos? · 448
8. La geometría de la luz. Otras voces · 449
9. Regresos · 452
10. Rupturas y ejemplos. Los años del cambio · 453
11. Posturas y deberes · 454

Anexos

1. Rogelio Salmona en el Libro Negro del Atelier de Le Corbusier · 459
2. Planos dibujados por Salmona en el Atelier de Le Corbusier · 473
3. Cartas y certificados expedidos a Rogelio Salmona durante la década de 1950 · 499
4. Carta escrita por Rogelio Salmona a la Universidad Nacional de Colombia, 1958 · 502
5. Comentarios sobre el Concurso del Colegio Emilio Cifuentes, por Rogelio Salmona, 1959 · 504
6. Equipo de trabajo para la construcción del proyecto Conjunto Residencial El Parque · 506
7. Cuadro de áreas del Conjunto Residencial El Parque · 509
8. Memoria Conjunto Residencial del Parque, por Rogelio Salmona, 2000 · 510
9. Residencias El Parque. Estructura. Por Doménico Parma, 1974 · 512

10. Planos incluidos en el Manual de Mantenimiento de Instalaciones y Equipos. Por Urbano Ripoll, 1973 · 517
11. Acta Bienal de Arquitectura Colombiana, 1976 · 530
11. Entrevista a Michèle Salmona por Tatiana Urrea Uyabán, 2010 · 531
12. Entrevista a Rogelio Salmona por François Chaslin, 2003. Transcripción editada · 538
13. Glosario de personajes y autores · 553
14. Glosario de términos utilizados por Salmona · 572
15. Línea del tiempo “De la Calle a la Alfombra” · 577

Plano de Bogotá

Bibliografía

ABREVIATURAS UTILIZADAS EN EL TEXTO

ANDI	Asociación Nacional de Industriales	FENALCO	Federación Nacional de Comerciantes
ASCORAL	Asociación de Constructores para una Renovación Arquitectónica	FLC	Fundation Le Corbusier
BCH	Banco Central Hipotecario	FRS	Fundación Rogelio Salmona
BLAA	Biblioteca Luis Ángel Arango	ICT	Instituto de Crédito Territorial
BNC	Biblioteca Nacional de Colombia	IDPC	Instituto Distrital de Patrimonio Cultural
CAN	Centro Administrativo Nacional	IGAC	Instituto Agustín Codazzi
CAO	Centro Administrativo Oficial	INHA	Bibliothèque du Institut National d'Histoire de l'Art
CIAM	Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna	MDU	Museo de Desarrollo Urbano
CINVA	Centro Interamericano de Vivienda	MIT	Massachusetts Institute of Technology
CNIT	Centre National des Industries et des Techniques	MOP	Ministerio de Obras Públicas
CUAN	Conjunto Urbano Antonio Nariño	OPRB	Oficina del Plan Regulador de Bogotá
CVP	Centro de Vivienda Popular	P.F. & G.F.	Archivo Pierre Francastel y Galienne Francastel
DAPD	Departamento Administrativo de Planeación Distrital	SCA	Sociedad Colombiana de Arquitectos
D.P./U.A.	Doménico Parma Universidad de los Andes	SCI	Sociedad Colombiana de Ingenieros
EHES	École des Hautes Études en Sciences Sociales	TPA	Town Planning Asociated

“Comprendí entonces que escribir, más que transmitir un conocimiento, es acceder a un conocimiento. El acto de escribir nos permite aprehender una realidad que hasta el momento se nos presentaba en forma incompleta, velada, fugitiva o caótica. Muchas cosas las conocemos o las comprendemos solo cuando las escribimos. Porque escribir es escrutar en nosotros mismos y en el mundo como un instrumento mucho más riguroso que el pensamiento invisible: el pensamiento gráfico, visual, reversible, implacable, de los signos alfabéticos.”

Julio Ramón Ribeyro.

PRÓLOGO

El trabajo realizado en esta tesis, partió del propósito de estudiar un periodo clave en la historia de la ciudad de Bogotá, a través de un proyecto arquitectónico: Las Torres del Parque del arquitecto Rogelio Salmona.

En el año 1999, durante una entrevista con el arquitecto, junto con un grupo de editores —entre los cuales se encontraba la autora de esta investigación—, fueron surgiendo fragmentos (sus recortes elegidos por la memoria), de una historia antes no revelada acerca de las vicisitudes que rodearon el diseño y la construcción de este proyecto urbano. De allí partió el interés para ahondar en la investigación.

A la historia inédita, se sumó el interés personal por la historia del país y la ciudad entre los años cincuenta y setenta y la transformación de Bogotá en metrópoli. Investigaciones puntuales llevadas a cabo en las universidades Nacional —desde la Maestría en Urbanismo— y de los Andes —desde el grupo de investigación *Construcción de lo Público*—, aportaron para consolidar el panorama histórico de estas décadas definitivas para la ciudad de Bogotá. Entrevistas y conversaciones editadas con algunos de los maestros de la arquitectura colombiana, protagonistas de estos momentos de cambio, fueron descubriendo ese tejido complejo, conformado por las relaciones sociales y profesionales definitivas en la cons-

trucción de proyectos arquitectónicos, urbanísticos y académicos del momento y por intereses comunes en torno a la ciudad y su arquitectura. El trabajo desarrollado en el grupo de investigación, agregó a la lista de motivos, la exploración de Bogotá como una posible “ciudad abierta”, un lugar difícil pero posible de recorrer a través de espacios entonces confinados al olvido.

Durante más de una década habité en este Conjunto y recorrí junto con el arquitecto Salmona, montaña arriba, la famosa Calle de las Escalinatas, el Parque de la Independencia, sus recintos circulares, caminos y aceras. Pude contemplar su dedicación a plantas y especies nativas cultivadas por su propia mano, una a una, en los alrededores de las Torres. El interés y las lecciones del arquitecto me dirigieron a desarrollar la tesina de Maestría en el año de 2010, en la UPC, titulada igualmente *De la Calle a la Alfombra*, como una tentativa de índice explicativo para esta investigación.

Finalmente, el hecho de ejercer la coordinación técnica de la exposición itinerante sobre la obra de Rogelio Salmona en el año 2006, completó la valija de utillajes, que lenta, progresivamente, definieron y justificaron el tema de la investigación.

Se pretende con este trabajo también, continuar la labor realizada por investigadores que durante la última década se han empeñado, desde las disciplinas del urbanismo y de la arquitectura,

en reconstruir el recorrido de las ideas de la modernidad, desde los años cincuenta en la ciudad de Bogotá, así como de otros que, concentrados en el desarrollo de la obra de este fundamental arquitecto desde su regreso al país en 1957, han empezado a tratar de entender los fondos de su arquitectura, desde la exploración de proyectos específicos. Desde las escuelas de arquitectura se ha reconocido el valor del legado de Salmona, de su arquitectura y pensamiento, de sus obras construidas y escritas. Se considera vigente y oportuno su estudio y profundización, teniendo presente la situación de las ciudades latinoamericanas, así como las condiciones del ejercicio de la arquitectura local, cada vez más próximo al ámbito internacional.

El diseño y la construcción de este Conjunto en Colombia, merecía desde hace ya tiempo un estudio a profundidad y una lectura diferente. Los documentos preservados en su oficina sobre el proceso de diseño, al igual que otros, dispersos en diferentes fondos que revelan la problemática de la construcción, o los registros fotográficos diseminados, se concentraron en los textos para narrar una Historia del proyecto. En la investigación se reconoce la importancia de los personajes que protagonizaron esta construcción, imprescindibles en el guión, pues la relación entre una y otros resulta en este caso, indisoluble. Este es, uno de los aportes de esta monografía.

Rogelio Salmona ha sido una de las figuras más importantes en el ámbito de la arquitectura colombiana durante los últimos cuarenta años. Sus proyectos, son algo más que formas bellas construidas con ladrillo bogotano, trascienden la creación de un personaje inspirado por su propia genialidad. Constituyen un proyecto cultural: están contruidos sobre referencias históricas y de civilidad. Salmona levantó a través de ellos, un concepto de ciudad democrática y con ella, también un ideal de ciudadano que hoy empieza a comprender que los esquemas planteados por el joven arquitecto de hace cincuenta años, contienen un complejo trasfondo ético y político.

Su pensamiento letrado e imaginativamente asociativo, la condición de contradictor sobre lo establecido, su deseo vehemente por cambiar la realidad de la ciudad, su condición sostenida de arquitecto de “bajo perfil”, se hacen presentes en una obra coherente, donde la teoría y la práctica se amalgaman, provocando una reacción profunda y rápida, a favor de la estética, de la democracia, la calidad y la transparencia.

El Conjunto Residencial El Parque —conocido como Torres del Parque—, en la ciudad de Bogotá, es el más interesante de la primera fase de su obra. No sólo representó desde el punto de vista del arquitecto la máxima oportunidad para materializar sus ideas y

postulados teóricos, aún en maduración, sino la demostración de una voluntad política clara en aras del entonces creciente interés por producir soluciones de vivienda en concordancia con una mayor calidad de vida. Confluyeron fuerzas para construir las Torres en una sinergia irrepetible: el presupuesto de un banco promotor, la administración de la ciudad y un equipo de trabajo capacitado para plantear soluciones a los problemas técnicos. Sólo en la década de los años sesenta las condiciones fueron dadas para consolidar este epílogo que empezó a erigirse en los albores bogotanos de *Mayo del 68*.

En la cronología de las formas construidas de la ciudad, este proyecto constituye, una excepción a la forma de hacer vivienda masiva. Se enmarca en un contexto histórico profundo, sobre imprescindibles porciones magistrales de la historia universal de las formas arquitectónicas. Y como si fuera música compuesta por el artista, sólo en la experiencia de su recorrido, se puede sentir el eco de otras experiencias provenientes tanto de lugares remotos, como imaginarios, acaecidos en otros tiempos a través de la piel del propio Salmona y de otros, antes de él; de sus padres, del Quijote, de Machado, de Brunelleschi y Apollinaire.

El proyecto creó, en el centro de la ciudad, un espacio excepcional. Siendo de propiedad privada, se ofrece como una plaza

pública. Un hecho casi inconcebible en una Bogotá cada vez más cerrada y coartada por muros y rejas. Es, finalmente, un ejemplo de recreación generosa, nacida de conceptos elaborados frente al deber ser de la ciudad, la arquitectura y la sociedad, donde se recupera y transforma el sentido de lo propio y se resaltan las cualidades de lo determinante: la geografía, la atmósfera, el clima, las leyes de la naturaleza local, el horario solar, la cosmogonía —por momentos olvidados en esta ciudad cargada de otras urgencias, siempre más feroces, pero igual de permanentes—. Es este un punto crucial de la Historia, aquí narrada, el hacer Ciudad a través del quehacer de la arquitectura.

Precisiones

Las Torres del Parque, hoy constituyen un modelo. El proyecto significó consecuentemente un cambio gradual, pero radical, en la cultura urbana de la ciudad. Poco a poco —desde 1972, cuando con dificultad empezaron a ser habitadas—, su perfil contra los Cerros Orientales de la Cordillera de Los Andes, creó el lugar de un “imaginario” de Bogotá. En los años noventa, será reconocida su calidad arquitectónica y urbanística y se le otorgó la categoría de Monumento Nacional de Colombia.

Se intentará develar la visión y los deseos del arquitecto, utilizando como llave maestra el trasfondo del proyecto de las Torres. Rogelio Salmona, nos contó parte de su propia historia, no sólo como quería que la preserváramos, sino como deseaba que se la contáramos a otros, presentándose como el arquitecto de argumentos infalibles y cerrando la posibilidad de entrar en la complejidad de su avasallante personalidad. Lo único que importa —advirtió en conversaciones y entrevistas—, y que debe ser conocido y reconocido, es la propia obra, no la vida del arquitecto. Lo demás, serán trivialidades.

Sin embargo, para el desarrollo de esta investigación las experiencias previas al proyecto, sus recuerdos y deseos, su propia infancia, sus amigos y familia, sus lecturas y viajes, sus influencias y afectos, se convertirán en soporte para moldearlo como artista en

conjunción con su tiempo. Sobre estas certezas será posible explicar el trasfondo y las causas de sus preferencias, dudas y vacilaciones. Salmona, si lo podemos entender así, fue un instrumento en su producción; imprescindible, sí, pero no suficiente. El arquitecto solo, jamás hubiera logrado su creación, dirección y posterior construcción.

Para el título del presente trabajo, se tomó en préstamo una frase del libro de Siegfried Giedion *La mecanización toma el mando*, cuyo concepto enmarca su sentido y enfoque. Sobre la intención de redescubrir los fondos de la construcción de las Torres, la investigación se desplaza a través del umbral que vincula lo urbano con lo arquitectónico, para hacer un recorrido desde la ciudad hasta la casa, de lo público hasta lo privado, del pensamiento a la acción, de la sociedad al individuo, es decir, un transcurrir “de la Calle a la Alfombra”.

Se narrará entonces, la historia reciente de la ciudad, del proyecto, del arquitecto, durante un tiempo específico. En lo posible cada detalle mencionado, guarda una relación de efecto o causa con las Torres como objeto de estudio. Así, la historia cuidadosa en su cronología, traza rizos en un ir y venir transversalmente por entre temas estructurantes.

La relación con el sujeto —el arquitecto— con el objeto —su obra—, se descubre intensa y compleja, pues él volcó su historia

intelectual y afectiva precedente, en este motivo. Incluso, sus primeras obras actúan como proceso necesario para llegar a este momento mayúsculo. Esta obra representa así —en la lectura realizada en esta investigación— la culminación de su formación e inaugura y demuestra una rápida madurez combinada con la consecuente libertad experimental. Las Torres como su primera “obra maestra”, representa una Bogotá que se inserta en la urgencia avasallante de la modernización.

Fue importante para la formación del arquitecto y se reflejará en su proyecto, el paso por Europa, el encuentro con Le Corbusier, con Francastel, el desencanto de su ciudad refundida en medio del abandono, el reencuentro con sus antiguos compañeros de universidad, la experimentación académica, la reflexión solitaria, el estudio de la Historia. Una vez seleccionado su repertorio, las Torres imitarán la ciudad transformándola y mejorándola. El proyecto resultó ser esencialmente orgánico, simplemente moderno y localmente revolucionario.

Recuerdo algunas tardes de visita breve a la oficina de Salmons, ubicada en el piso 20 del edificio de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, frente a la Plaza de Toros de Bogotá. Sentado en su mesa habitual, le bastaba girar la cabeza para contemplar sobre el oriente su propia casa en uno de los apartamentos que rematan la Torre B. Hacia el sur, el Parque de la Independencia, los cerros nublados o brillantes de luz. En la mesa, sus lápices de cera y el papel blanco con los bocetos levantados casi de memoria, de una de sus mayores composiciones: tal vez aún pensaba en la transparencia de las Torres, del aire, de la ética. El mérito más significativo de sus acciones es que puestas en perspectiva, no pierden vigencia para pensar el papel de la arquitectura como ciudad.

Es preciso aclarar que este proyecto arquitectónico ha sido referenciado en múltiples ocasiones, varios autores han extendido reseñas y análisis sobre las Torres del Parque. Aún no se conoce, una investigación con el enfoque desarrollado en esta Tesis, ahondando en el quehacer de la arquitectura, en las influencias propias

del autor y sus particularidades desde la enrevesada historia urbana de una ciudad que desbordó su crecimiento a partir de los años cincuenta del siglo XX.

Ir entre la casa y la calle, exige una doble mirada entre ciudad y arquitectura como ámbitos tradicionalmente escindidos y difícilmente comunicantes en Bogotá, aún en la actualidad.

1. ÁMBITO Y PROPUESTA

Bogotá, años sesenta, una década que deja sobre la escena del Movimiento Moderno europeo los restos de su agotamiento. Un lugar en el cual, la práctica de una modernidad cobraba una vigencia renovada y renovadora, porque aquello que resultaba trillado ya en el antiguo continente, en el “nuevo” apenas empezaba a ser apropiado, es decir, a ser entendido y transformado por las particularidades y diferencias propias de su diversa base cultural y política, de la adaptación a sistemas, procesos y técnicas tradicionales, así como a responder a las condiciones geográficas y climáticas.

Obras ambiciosas de vivienda en altura se construyen para entonces en el centro de Bogotá, como parte de un plan para su renovación. El Conjunto Residencial El Parque, financiado por el Banco Central Hipotecario sin embargo, diverge de otras iniciativas que parten de intereses similares, quebrando el patrón impuesto por la moda del *estilo internacional*, tan común en la Latinoamérica del momento. El encargo, fue asignado al arquitecto Rogelio Salmons, quien después de casi una década en Europa, a su regreso al país en 1957, había expresado los temas de su inquietud teórica redactando su propio manifiesto arquitectónico, haciendo evidentes cuatro aspectos a través de los cuales pretendía, de allí en adelante, llevar a la práctica la construcción de su ideal de la ciudad que lo había visto crecer; como axiomas, estos cuatro puntos concentran la necesaria relación entre arquitectura, ciudad, historia, técnica y paisaje.

Frente a los problemas que agobian a la ciudad, prevalece el vertiginoso crecimiento de su población, que muy pronto ha tomado ventaja por encima de las soluciones urbanísticas y arquitectónicas planteadas para proporcionar soluciones de vivienda. El consiguiente deterioro del medio ambiente, el hacinamiento y la baja calidad de vida, entre otros, son los problemas que deben ser atendidos a través de la transformación de la ciudad.

En medio del *mäelstrom* de la ciudad de la época, Salmona asume estas dificultades —no sólo como una expresión de sus causas sociales heredadas desde el inicio del periodo de *La Violencia* en Colombia—, sino como la oportunidad de plantear una forma de solución profunda, tal vez de demostración magnánima, pero sobre todo, de negación ante la costumbre o el establecimiento. Así había enfocado la utilidad que representa la sociología frente al arte a través de las cátedras en La Sorbona.

En este sentido y partiendo del planteamiento de un asunto social, Salmona —como artista hábil—, debía encontrar la solución técnica para crear una obra que, en medio de una ciudad tan particular, se rigiera por leyes que trascendieran su propia naturaleza formal, para conectarse con un contexto, primero inmediato y luego universal y así elevarla a una categoría superior, capaz de insertarse como una originalidad en la historia de la arquitectura y de preservarla como monumento.

La imagen de Brunelleschi como artista completo —quien prefiguró la cúpula de Santa Maria del Fiore como centro de Florencia en relación con la geografía de su entorno, poniendo en marcha la utilización de sus propias invenciones tecnológicas para la construcción y con el control absoluto en la ejecución de la obra—, será esencial y sobre todo, radicalmente moderna para Salmona.

En el desarrollo de esta investigación, aparecerá como hilo conductor, un símil con respecto a la misión del arquitecto frente a la ciudad de Bogotá y su quehacer. En las Torres del Parque, Salmona pretenderá hacer aquello que Brunelleschi lograría a través de la construcción de la cúpula de Santa María: que el espacio ya no

estuviera contenido entre las paredes y que llegara a poseer unas cualidades relativamente homogéneas, incluso más allá de los límites físicos. Quiso que el espacio fuera continente y contenido, que envolviera y fuera envuelto.

El proyecto se enfrenta como un reto tanto desde el punto de vista estético —rompiendo un paradigma en vivienda en altura para albergar una clase media, ofreciendo un espacio y condiciones óptimas—, como para buscar respuestas técnicas de construcción, poco o nada utilizadas con anterioridad en Bogotá. La solución adoptada para transmitir la voluntad de apertura y transparencia se tradujo en un principio estructural —experimentado por Salmona en proyectos precedentes—, el uso de pantallas de concreto como alternativa ante las acostumbradas columnas estructurales.

El Conjunto, no fue concebido a partir de un sistema de planos conformadores de unos espacios interiores. Tal vez sea esta la razón de la decepción de algunos críticos al “entrar” a los apartamentos y no encontrar correspondencia con su exterior. La búsqueda de una geometría difícil —basada en puntos de fuga excéntricos al lote, en la redondez construida a partir del afacetamiento de planos, en las formas piramidales y en la multiplicación de esquinas no ortogonales—, significó un proceso de trabajo comparable en dificultad, sólo con la armonización de tantos y tan complejos criterios de composición.

Esta combinación de formas y propiedades fue emulando el universo bogotano, es decir, a la totalidad de su espacio y de su tiempo, de sus leyes y perfiles. Sucede en Bogotá tal como lo describió Francastel con respecto a la obra de Brunelleschi en Florencia: “(...) sus superficies son los puntos de intersección de los planos que se prolongan en la atmósfera; es el lugar geométrico de todas las líneas imaginarias que la unen a todos los puntos del paisaje maravilloso en el centro del cual se encuentra.”

El Conjunto no sólo se erigió en un lugar histórica y geográficamente notable, sino que a través de su trazado y de la proliferación de líneas de encuentro de múltiples planos, construye un complejo

centro de relaciones imaginarias que lo atan a las montañas, al cielo, a la Sabana y a la atmósfera bogotana. La obra del artista, invita a ejercer el movimiento para rodearla y contemplar sus diferentes ángulos según sea la posición del transeúnte con respecto a ella.

2. LA INVESTIGACIÓN

2.1. Tema

La obra Conjunto Residencial El Parque, fue gestada y construida en la década de los años sesenta en Bogotá. Allí y entonces se identifica la acción de un grupo de arquitectos locales, que se ubica en medio de esta encrucijada ejerciendo un “olvido crítico” del Movimiento Moderno, dando lugar a una apropiación rebelde de sus paradigmas y atendiendo a elementos y valores propios de las condiciones geográficas, históricas y sociales locales.

El intelecto, la experiencia y la sensibilidad del arquitecto se vierten a través de un metafórico aljibe para expresar en la forma del proyecto, la esencia de su autobiografía. Lecturas, compañías, viajes, estudios, raíces, preferencias, se confabulan para expresarse a través de esta oportunidad.

Se requirió de la participación de la administración de la ciudad, tanto como de un equipo de trabajo coordinado y de la propuesta de las firmas más prestantes del momento, para erigir esta compleja construcción. Se ha necesitado el paso del tiempo para que la importancia histórica de este espacio sea reconocida como excepcional dentro de su época, en el curso de la construcción de la ciudad.

2.2. Objetivos

A través de esta investigación se pretende traducir la historia de las Torres del Parque, reivindicando las relaciones que pueda guardar

el proyecto con respecto a la biografía del arquitecto, con los hechos más importantes que pudieron haber afectado las decisiones tomadas durante el proceso de gestión y construcción del proyecto, así como con las condiciones en la ciudad de Bogotá durante esta época. Se trata de insertar la obra en medio de la historia de las formas para encontrar su lugar en ella. Se hace necesario, por lo tanto, construir una genealogía para el proyecto y ordenar los hechos.

Este trabajo de encadenamiento de circunstancias, podría conducir a una aproximación real desde el punto de vista tanto del Movimiento Moderno, a la cabeza de Le Corbusier, como de la sociología del arte, tal como la ejerció Pierre Francastel a través de sus cursos y escritos. Presentir estas potentes influencias en la obra de Rogelio Salmona, ha obligado a profundizar en aquello que pudo haber resultado imprescindible para su formación.

Aclarar el papel que ocupa el proyecto en la historia de la arquitectura moderna en Colombia, resulta imprescindible. Tomar distancia de la adulación frecuentemente superficial que supone la mirada sobre la arquitectura de este autor por parte de algunos historiadores, ha sido uno de los propósitos emprendidos en aras de provocar en el lector una posición activa frente a esta historia. En este sentido, profundizar en la búsqueda de documentación inédita y de fuentes primarias, así como otorgar su voz a los protagonistas, ha sido una imposición, para establecer una posición de observador frente al contexto y la obra. Se suma a este propósito la intención de alejarse de los *metalenguajes* y análisis impuestos por algunos críticos a propósito de la obra de Salmona.

Se tratará de recuperar sus propias definiciones, su argumentación y denominación de los temas y asuntos que consideró fundamentales para explicar su idea de arquitectura y ciudad. En ese sentido, “traducir”, como primer propósito, de esta investigación, cobra una vigencia profunda en la construcción de la narración.

Identificar y cuestionar el fondo conceptual del proyecto, supone examinar la relación presente entre la teoría y la práctica construida por el arquitecto. Indagar en su pensamiento para

posteriormente proponer unos álbumes de la memoria, significa, sin embargo, un arrojo de parte de la autora de la Tesis, quien considera necesaria la interpretación de gestos, de insistencias, de llamados de atención del arquitecto, para continuar el trabajo de recomposición inducido por él mismo, como método de comprensión y análisis. Esta idea ha nacido de la persistencia de ciertas formas y figuras que como referentes han sido introducidas en los discursos, textos y espacialidades de la obra de Salmona. Se tratará de dilucidar qué se oculta tras el proyecto. Este propósito, entre otros, implicó trascender la genealogía, para crear una necesaria mirada anacrónica de la historia de las formas.

Identificar las persistencias a lo largo de las obras precedentes, ratificaría el postulado expuesto por el arquitecto, de que todas las obras al final son la misma. Estudiar las concordancias y diferencias entre unas y otras, permitirá la identificación de los temas y motivos permanentes en la obra del arquitecto, que pueden ser la razón primera de su coherencia.

Profundizar en el tema del proceso de la construcción, permitirá sacar a la luz la participación de arquitectos, ingenieros, técnicos, fabricantes, firmas, gestores y ejecutivos, de tal manera, que si bien la responsabilidad de la obra recae directamente sobre el arquitecto, se ofrece otra visión frente a su ejecución. El proyecto, así mismo, se analizará a través de las propuestas técnicas predominantes en el momento, así como de la adopción de posibilidades relativamente modernas, recreadas para dar solución a problemas específicos de la obra.

Así mismo, se leerán Las Torres a través de la prensa escrita. Una mirada de los medios impresos en el momento, así como de otros registros nacionales e internacionales, intentan situar al lector frente en el ámbito socio político y cultural, las posturas de la gente común frente a la propuesta de ciudad y las reacciones que suscitó el proyecto. Todos, aportes para construir el tejido de su historia.

El sentido de apertura del proyecto frente a la ciudad y el paisaje, es un objetivo transversal que redundará en cada una de las

partes argumentales del escrito. A través de cada uno de los capítulos se resalta, entre líneas, este aspecto central: desde el relato de las impresiones infantiles del arquitecto en el patio de su casa, hasta llegar a la ventana corrida de uno de los apartamentos de las Torres, pasando por las soluciones estructurales elegidas para cumplir con ésta su obcecación compositiva.

En términos gráficos, se procurará contar esta historia a partir de dos recursos complementarios y paralelos, el texto y las imágenes, para aprovechar la provisión de valioso material encontrado, descubierto, cedido o dado en condición de préstamo para esta investigación.

Finalmente, analizar el proyecto desde el punto de vista del materialista histórico, pretende conceder a la autora —recordando a Panerai— de “un incomparable espacio de libertad e invención.”

2.3. Objetos de estudio

El Conjunto Residencial El Parque, (1963-72), está ubicado en la Carrera 5ª entre calles 26 y 27, en el Barrio San Martín de la ciudad de Bogotá, Colombia.

Recostado en el piedemonte de la Cordillera Oriental, ramal septentrional de los Andes, a 2650 m.s.n.m., colinda con la Plaza de Toros La Santamaría, en el centro de la ciudad. Limita por el norte con el Barrio San Martín, por el sur con el Parque de la Independencia; hacia el oriente, con el tradicional barrio de la Macarena y por el occidente con La Plaza de Toros y el Planetario Distrital.

Forma parte de un conjunto urbano al que se suma el edificio de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, el Centro Internacional, el Museo Nacional, el Museo de Arte Moderno, la Biblioteca Nacional de Colombia y los edificios de vivienda Embajador y El Museo.

En un lote de 8.046 m², ocupa a través de tres torres (la más alta de 37 pisos de altura, equivalentes a 120 mts), 2.081 m² sobre su superficie, lo que representa un índice de ocupación del 0.25 y un 75% de área libre que, siendo de propiedad privada, se

mantiene completamente abierta hacia la ciudad. 294 apartamentos se establecen en 17 tipos diferentes, para albergar aproximadamente 1.714 habitantes. La densidad de este proyecto asciende a 1.840 habitantes por hectárea.

Después de años de tentativas, por parte de Salmona, el proyecto definitivo se contrapuso a una norma urbana que prefiguraba una tipología de “unidad de habitación” de 24 pisos sobre una plataforma comercial que ocuparía el lote en un 100%. Con la propuesta que, en términos urbanos engloba dos manzanas en un solo predio, se enterró la plataforma bajo el nivel del terreno para proveer de un área de servicios y estacionamiento y se levantaron las tres moles, sobre un piso urbano plegado a la falda de la montaña.

Los tres edificios imbricados, se escalonaron y retranquearon para exponer la mayor cantidad de superficie volumétrica hacia el exterior. A través de estos recursos formales, así como del trabajo del suelo conformado por pasos peatonales, jardines, escaleras, rampas, plazoletas, estanques de agua y caminos, el proyecto se alejó de la repetición, la ortogonalidad, la paramentación y los viejos órdenes.

Hoy en día este proyecto es vital para el centro de la ciudad. En su espacio se da lugar a encuentros propiciados por ese singular empecinamiento a la apertura. La ciudad lo atraviesa, la vegetación lo cubre, la gente lo recorre y lo experimenta como una singularidad sin réplica en la historia de la arquitectura colombiana. Teniendo en cuenta sus cualidades urbanas y arquitectónicas, fue declarado Monumento Nacional.

El arquitecto Rogelio Salmona Mordols (París, 1927-Bogotá, 2007), cursó estudios de arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia de 1945 a 1948. Viajó a París en ese mismo año, para trabajar como dibujante en el taller de Le Corbusier. En el Atelier, participó en el desarrollo de los esquemas para la Fábrica Duval, el Plan Piloto para la ciudad de Bogotá, las casas Jaoul, Roq y Rob y algunos temas específicos para Chandigahr, entre otros, en compañía

de Germán Samper, Reinaldo Valencia y Augusto Tobito, quienes también habían estudiado en la Universidad Nacional de Bogotá.

Para la misma época, en la Universidad de La Sorbone conoció al profesor Pierre Francastel y asistió a sus cursos de Sociología del Arte, donde finalmente, será nombrado como estudiante titular por la Escuela de Altos Estudios. De manera paralela, asistió al Conservatorio Nacional de Artes y Oficios donde traba amistad con el profesor Elie Lambert. Posteriormente, en la Escuela del Louvre, tomó cursos de Historia del Arte Moderno con el profesor Jean Cassou.

Estableció relaciones definitivas que se grabarán en su pensar político y profesional, así como en el afectivo, para el resto de su vida. La socióloga Michèle Salmona, su primera esposa, la historiadora Françoise Choay, el músico y arquitecto Iannis Xenakis, el filósofo griego Costas Axelos y la pareja conformada por los artistas Delaunay, por mencionar sólo algunos, harán parte de su entorno social e intelectual, enfocados en los movimientos políticos de izquierda.

Según las propias palabras del arquitecto Salmona, la verdadera intensidad de la arquitectura la descubrió a través de los viajes de estudio personal durante su permanencia en el viejo continente. Italia, Francia, España, Grecia, África y Portugal, fueron los principales motivos de sus peregrinaciones. Otros, menos personales y profundos lo llevarán a Alemania y los Países Bajos.

En 1955, retirado del taller de Le Corbusier, participó en la construcción del Centro Nacional de Industrias y Técnicas-CNIT de París, de la mano de Nervi, Zerfuhzi y De Mailly. Allí conoció al diseñador Jean Prouvé con quien trabajará calculando estructuras.

En 1956, desde París, se vinculó con la Universidad de Los Andes. En noviembre del año siguiente regresó a Bogotá para integrarse como profesor, en esta universidad privada y en la Nacional, a cargo de los cursos de Taller de Diseño y de Historia de la Arquitectura. En el año de 1962, después de haber participado en asocio en concursos y proyectos, obtuvo el título de Arquitecto por parte de la Universidad de Los Andes.

Inició, al regreso a su país, su quehacer arquitectónico sobre todo en la exploración del tema de la vivienda en serie. Proyectos como la Cooperativa Los Cerros, la Fundación Cristiana de la Vivienda, la Urbanización El Polo y Timiza, conformarán una unidad temática que evolucionará, finalmente, hasta la propuesta y construcción del Conjunto Residencial El Parque.

Desde entonces y en lo sucesivo, en las propuestas urbanas, buscará la construcción de una ciudad democrática abriendo los espacios de colectividad como escenarios de la vida social. Son relevantes en este sentido sus proyectos de la sede para la Sociedad Colombiana de Arquitectos, el Automóvil Club de Colombia, el Museo de Arte Moderno, el Proyecto para la Renovación Urbana Nueva Santa Fe, el Edificio de Posgrados en Ciencias Humanas de la Universidad Nacional, la Recuperación Ambiental de la Avenida Jiménez, el Archivo General de la Nación, la Biblioteca Pública Virgilio Barco, los centros culturales Jorge Eliécer Gaitán y Gabriel García Márquez y el proyecto para el Campus de la Universidad Pedagógica-Valmaría, todos en la ciudad de Bogotá y la Casa de Huéspedes Ilustres en Cartagena, así como el Museo Quimbaya, en la zona cafetera colombiana. Su propia casa en Río Frío, en Tenjo, Cundinamarca, completa, en una visión general, la Obra de su vida.

A lo largo de su ejercicio, su obra recibió importantes premios y distinciones: la Medalla Manuel Tolsá, de la Universidad Autónoma de México (2004); la Medalla Alvar Aalto, en Finlandia (2003); el Premio Príncipe Claus, en Amsterdam (1999); el Premio América, de Sao Paulo (1995) y el Premio Taller de América, Colegio de Arquitectos de Santiago de Chile (1990). Seis veces fue premiado en las Bienales de Arquitectura Colombiana.

El patrimonio que ha dejado Salmona para Bogotá, está conformado no son sólo por su archivo —hoy administrado por la Fundación que lleva su nombre—, que preserva miles de planos y las más de ciento cincuenta obras y proyectos que construyó. Su cultura histórica, musical, política y social, está consignada en los textos y reflexiones como legado para lograr una *ciudad letrada*.

Bogotá, capital de Colombia, ubicada en el centro geográfico del país, a 2.600 m.s.n.m., distanciada del Caribe y del Pacífico en al menos 900 kms, está ubicada sobre una meseta en la Cordillera Oriental del Sistema de Los Andes. Su temperatura oscila entre los 5° al amanecer y los 22° al medio día en periodos soleados, disfrutando durante casi todo el año de 12 horas de luz y 12 de oscuridad debido a su condición ecuatorial.

La investigación se inscribe en la denominada “Edad de oro”(1947-73), periodo de recuperación europea tras la Segunda Guerra Mundial. Para la arquitectura y el urbanismo representa un tiempo de reflexión sobre los principios modernos, una vuelta a lo fundamental. En el caso bogotano, la formación de jóvenes profesionales y las condiciones cambiantes de un país agrario a uno urbano, originan desde los temas de ciudad y arquitectura, toma de posturas experimentales, afán de planificación y acciones contundentes del Estado sobre los programas de vivienda en la ciudad capital.

2.4. Hipótesis

¿Qué se oculta tras las Torres del Parque?

El Conjunto Residencial El Parque es la mónada que condensa el debate sobre la herencia apropiada del Movimiento Moderno en Colombia. En su creación, el arquitecto Rogelio Salmona revelará las inquietudes y obsesiones cultivadas a través del conocimiento profundo del curso de la historia de la arquitectura y de su experiencia laboral y académica compartida de la mano de dos protagonistas antagónicos del siglo XX: Le Corbusier y Pierre Francastel.

El proyecto, recibió y dirigió hacia su interior, la historia de la vida del arquitecto —entendida como la de un artista en relación con la ciudad de Bogotá durante la década de los años sesenta—, y se moldeará a merced del espíritu de una época definitiva, para aportar a la configuración de la ciudad contemporánea.

La obra podría resumir un homenaje reflexivo de sus años en París y principalmente del aprendizaje adquirido bajo la tutoría del profesor Pierre Francastel, quien lo condujo por el camino del arte desde un planteamiento netamente sociológico. La reconocida influencia adoptada desde las ciencias sociales, confiere a la obra de Rogelio Salmona y particularmente al proyecto investigado, una condición consecuente con conceptos como apertura, democracia, transparencia, beneficio general por sobre el particular, ética, política y responsabilidad del artista como constructor de civilización, que trascienden el ámbito de lo espacial.

El concepto fue imaginado y dibujado por Rogelio Salmona, pero su construcción debe comprenderse como un trabajo colectivo, en el que participarán ingenieros, arquitectos, geólogos y técnicos. Será también, el producto de influencias tamizadas, lecturas y afanes, certezas y confrontaciones sobre las particulares condiciones sociopolíticas y las cualidades geográficas de una ciudad, situada en las faldas de una meseta de la cordillera de los Andes.

Hay un saber arquitectónico que ha sido depositado en esta obra. Se trata aquí de rescatarlo.

3. METODOLOGÍA

Para averiguar cómo está hecha esta obra, hoy, al momento de escribir, se ordenó con la lógica del procedimiento, el siguiente curso, que en la realidad se dio con simultaneidades y desórdenes propios de una investigación.

Observar significa mirar, examinar con atención

“La vista llega antes que las palabras. El niño mira y ve antes que hablar.(...) Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas. (...) Solamente vemos, aquello que miramos.”¹

¹ Berger, J. (2000), pp. 13-14.

El estado en el que encontré el archivo del arquitecto Rogelio Salmona, en el piso 20 del Edificio de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, fue afortunado para el propósito de mi investigación, pues aún no habían pasado al estado de clasificación en el que se hallan ahora. Los planos, aún se preservaban dentro de tubos de cartón con tapa plástica a presión. Desenfundar este material tal como se había archivado desde, tal vez la finalización de la obra, significó momentos emocionantes, en los que además de revelar un contenido técnico, propusieron una estructura, un orden y una relación, estrechamente relacionados con el proceso de creación y construcción del proyecto. Encontré también, en la búsqueda, la serie de “Libros Negros”, que emulaban estrechamente los elaborados en el Taller de Le Corbusier para registrar el material gráfico producido por parte de sus dibujantes.

Dentro de baúles metálicos, ordenados parcialmente entre carpetas, se hallaban contados cuadernos de viaje, apuntes de clases, notas de prensa y escritos y reescritos del arquitecto.

Atadas con trozos de cuerdas y ordenadas por temas constructivos, las carpetas referidas a “correspondencia”, “actas”, “ascensores”, “informes”, etc, iban presentando trozos de papel, formatos escritos a máquina, apuntes sintéticos del mismo Salmona, de Urbano Ripoll, de Doménico Parma, de Samuel Vieco y de otros muchos personajes, que me ayudaron a construir una constelación girando en torno al proyecto.

La visita a otros fondos, como el de Pierre y Galiene Francastel en la Biblioteca del Instituto Nacional de Historia del Arte - INHA, no fueron menos emotivos, en la medida que revelaron imágenes, escritos y fotografías que permitieron retratar parcialmente la imagen —incluso física— de uno de los actores más importantes de la historia aquí narrada.

El estudio detallado, tanto del libro Negro de Le Corbusier, como del archivo de planos disponibles en la Fundación que lleva su nombre, permitió la consolidación de un archivo gráfico de los dibujos elaborados por el arquitecto Rogelio Salmona en el Atelier.

Otros archivos, como el del Museo Leopoldo Rother de la Universidad Nacional —poseedor de una fracción mínima de planos de lo que antes fue el archivo del Banco Central Hipotecario—, así como del Archivo Parma, resguardado en el ARCA de la Universidad de los Andes, aportaron algunos documentos que fueron completando los vacíos en la narración.

Una visita de último momento a la casa del arquitecto Hernán Vieco en Bogotá, permitió la recopilación de fotografías de París en los años cincuenta y reveló una serie de esquemas hechos a mano vinculados a preferencias proyectuales expresadas por Salmona.

Escuchar es oír con intención

“No basta, pues con saber decir; hay que saber también escuchar. Ya que conviene no olvidar que el mundo al que interrogamos no es únicamente el mundo visible, el mundo dominado y roturado por la acción humana, sino que comprende también todo aquello que permanece ausente y escondido, replegado y oculto.”²

Las conversaciones y entrevistas realizadas para esta investigación, constituyen un material original e inédito. Se iniciaron en el año 2010, en la ciudad de París, cuando la primera esposa del arquitecto, Michèle Salmona, accedió a sostener una conversación sobre su experiencia en esta ciudad durante los primeros años de matrimonio, cuando la movida cultural y política alrededor del comunismo reunió estratégicamente posiciones y personajes definitivos para el futuro de sus protagonistas. Simultáneamente, el primer hijo del matrimonio, Paul, conservaba en su archivo personal un documento que cobró inusitada importancia a lo largo de la narración de la tesis, una entrevista del arquitecto Francois Chaslin. En ésta, a través de su programa de radio *Metro du soir*, Rogelio Salmona en el año 2003, recuerda y revela referentes para su ejercicio profesional y personal.

² Martí Arís, C. (2005), p.29.

Al tratar de aclarar el momento del diseño y construcción del proyecto, el arquitecto Urbano Ripoll, no sólo mantuvo una correspondencia detallada con la autora, sino que participó en tres sesiones de preguntas sobre su acción definitiva como coordinador de la obra y de la producción de su planimetría. Además, asistió como invitado a sesiones de clase, en las cuales expuso con precisión su experiencia del momento. Sin duda, su testimonio fue definitivo para armar estos dos capítulos de los cuales poco o nada se ha publicado.

Otras entrevistas, como las concedidas por la arquitecta María Elvira Madriñán, compañera de vida de Rogelio Salmona y directora de la Fundación que lleva su nombre, por el arquitecto Benjamín Barney, alumno inaugural de Salmona en la Universidad de los Andes, por los profesores Carlos Naranjo de la Universidad Nacional y David Delgado de los Andes, así como una conversación extendida con el arquitecto Hernando Téllez y su esposa María Victoria —dibujante del proyecto—, aportaron diferentes visiones y posturas.

Recorrer: andar averiguando lo que se desea hallar

“El acto de andar, si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y de sus significados.”³

La Universidad de los Andes, a través de las cátedras *Espacio Colectivo en Bogotá* y *Bogotá ciudad abierta*, permitió a la autora de esta investigación exponer y ahondar alrededor de los temas de la presente tesis. A lo largo de tres años y medio consecutivos, se organizaron actividades que partieron de la necesidad de recorrer los proyectos iniciales del arquitecto Salmona, desde la casa Besudo, hasta las Torres del Parque. Y desde el Archivo General de la Nación, hasta el proyecto de Renovación Urbana de la Nueva Santa Fe.

³ Careri, F. (2002), p. 51.

La exploración intencional de los espacios generó la necesaria confrontación entre teoría y práctica. El recorrer el proyecto antes, durante y después de este proceso de investigación ha comprometido en gran medida las respuestas a los interrogantes que la han fundado. La Administración del Conjunto, sus habitantes, sus celadores y jardineros, han permitido que esta acción se lleve a cabo hasta la profundidad de los cuartos de máquinas, más allá de las plantas recónditas que conforman los fotogénicos espacios exteriores.

Escribir es pensar con los dedos

“Considero que para contar lo primero que hace falta es construirse un mundo lo más amueblado posible.”⁴

Contar el proceso significó reflexionar sobre el plan que fue trazado, sobre los procedimientos necesarios para cumplir una ruta establecida y de cierta manera también sobre la puesta en práctica de los mecanismos adoptados o creados para hacer las comprobaciones de las preguntas que nacieron de la hipótesis.

Al partir de la observación de indicios, la escritura ha sido la herramienta que ha resuelto gradualmente los problemas planteados en la investigación, porque tal como lo afirma Umberto Eco, escribir es interrogar la materia con la que se trabaja. “(...) una materia que tiene sus propias leyes y que al mismo tiempo lleva implícito el recuerdo de la cultura que la impregna.”⁵

Se ha tratado aquí de escribir una narración directa, evitando la “maraña discursiva que acaba por recubrir y ocultar las propias obras bajo un alud de glosas, paráfrasis y claves hermenéuticas que, en vez de propiciar nuestros contacto con las obras, las convierten en algo inaccesible, o lo que es peor, prescindible.”⁶

4 Eco, U. (1985), p.27.

5 Idem.

6 Martí Arís, C. (2005), p.18-19.

Describir sobre todo es representar

“(...) ninguna descripción está jamás acabada, es decir, nunca es integral, y eso, por un motivo muy simple: una descripción no es nunca “pura”, porque procede a menudo de una intención a menudo implícita. O si se prefiere —y la contradicción es solo aparente—, una descripción no puede ser exhaustiva sino en función de una problemática definida con anterioridad.”⁷

Explicar por medio del lenguaje, para dar a entender a cabalidad el desarrollo de la idea, la cualidad del espacio, las características o circunstancias, sobrepasa el hecho de hacer una enumeración de acontecimientos, de fragmentos ordenados. Observar, escuchar, recorrer y escribir, entran en conjunción con esta última acción de método, necesaria para componer un estado del arte.

Elaborar complejas líneas de tiempo es en términos del proceso de trabajo, limitar descriptivamente el tiempo y el espacio. Una cantidad importante de trabajo descriptivo ha quedado por fuera de esta narración: cuadros, listas, glosarios, inventarios extensos de autores, textos, obras, tiempos, movimientos y personajes. Todo ello constituye esa necesaria y extensa cosmogonía personal que, sin evidenciarse, resultó estructural para el análisis.

Analizar como traducir

“Bloch insiste (...) en esa función del historiador como traductor: éste es un intelectual cuya misión será la de poner en contacto a los vivos con los muertos, pero también a los diferentes especialistas entre ellos. Y la suya será además una “traducción” en sentido inverso; vale decir que no solo el pasado se verá trasladado al presente, sino que en el mismo presente tendrá una importante facultad de incisión en el pasado.”⁸

7 Corboz, A. (2000), 52-54.

8 Pizza, A. (2000), p. 10.

Compendiar material diverso, sintetizar su contenido, descomponer en fragmentos para seleccionar los que puedan resultar pertinentes para el desarrollo del tema y examinarlos detalladamente, fueron acciones de método que formaron parte de este proceso, cuyo fin último fue comprender el objeto de estudio. Esas acciones dieron a conocer, finalmente sus elementos compositivos, así como sus principios profundos. Elaborar los álbumes de la memoria, en este caso, o relacionar las imágenes y textos que forman parte de esta investigación, proceden de ese momento que no espera al final, sino que van arrojando poco a poco sus resultados.

Contar: la voz propia

“Debemos avanzar en la línea de un discurso crítico capaz de promover el contacto inmediato entre las obras y el público, evitando incurrir en el discurso parasitario.”⁹

A través de los escritos, entrevistas, charlas, conferencias y clases, discursos y otros registros del arquitecto Rogelio Salmona, se preserva la voz del autor de la obra y sobre la obra. Este trabajo ha protegido su palabra, para que sea él, su arquitectura y su ciudad, quienes den respuesta a los temas que estructuran esta investigación.

4. PARTES DEL DOCUMENTO

A través de once capítulos, esta Tesis desarrolla el propósito de la investigación en un orden que emula el camino para construir una idea. Cada capítulo fue estructurado como un modo de atravesar la obra misma, ya que para Rogelio Salmona “recorrer” es la acción fundamental, necesaria para experimentar la arquitectura, por encima de “habitar” o “permanecer”, por ejemplo —teniendo

en cuenta que se está tratando de un proyecto de vivienda—. Así, se exploró el proyecto a partir de su historia —que involucra necesariamente la biografía del arquitecto tanto como la de la ciudad y la época—, a través del desarrollo de la idea que lo generó, desde su proceso de construcción —como forma que se erige desde los cimientos—, por entre la memoria del arquitecto —recreada a través de sus temas formales elegidos—, a lo largo de las noticias del día a día —extractada de los medios escritos—, o a través de su espacio físico vinculado con la ciudad y el paisaje.

El CAPÍTULO I. PRECISIONES, presenta las apostillas a la investigación y aclara, para el lector, asuntos de procedimiento, método y construcción de su marco conceptual. Explica y justifica el tema, así como presenta los objetos de estudio y las hipótesis que motivaron la escritura. Explica de manera sucinta el contenido de cada uno de los capítulos y presenta el estado del arte como recorrido bibliográfico necesario para llevar a cabo la investigación.

En el CAPÍTULO II. UNA GENEALOGÍA PARA LAS TORRES DEL PARQUE, se teje un tapiz necesario entre acontecimientos y personajes coincidentes en Bogotá y París en la década de 1950, para relatar la historia de la formación del arquitecto y sus ascendentes. Este capítulo se divide en cuatro fragmentos, cada uno de ellos corresponde a una etapa de su vida allí, definitiva para conformar su atlas de la memoria que utilizaría posteriormente al regreso a la ciudad de Bogotá.

A través de esta exploración, se van vislumbrando las herencias conceptuales heredadas para el proyecto de las Torres, haciendo énfasis en los capítulos de Pierre Francastel y Le Corbusier, entendidos como los protagonistas de la dialéctica teórica-empírica fundada por Salmona en este periodo.

Diversas líneas del tiempo, han colaborado en la construcción de la que se anexa en esta investigación. Como herramienta para ordenar el curso de los hechos, ha sido fundamental, y presenta al mismo tiempo la síntesis de las consultas bibliográficas y de los datos dispersos encontrados a través de diversas fuentes.

⁹ Martí Arís, C. (2005), p. 19.

EL CAPÍTULO III. EL REGRESO A BOGOTÁ, presenta, en medio de una ciudad que se ha transformado abruptamente el arribo de Rogelio Salmona y sus compañeros desde París, abriéndoles espacio en la academia y posteriormente en el gremio de los arquitectos, inmersos en la realidad local, para iniciar su actividad profesional y transformar ideas foráneas.

Se presenta una selección de nueve proyectos, que como ejercicios acumulativos, van decantando las insistencias formales y conceptuales de la “arquitectura de la realidad”, expresada, más tarde y plenamente, en el proyecto de las Torres del Parque. A través de esas nueve estaciones, se trata de hacer evidentes los temas, asociaciones y evoluciones que dirigirían a Salmona hacia una toma de posición frente a la ciudad, la arquitectura y la vivienda en serie.

En el CAPÍTULO IV. MNEMOSYNE PARA LAS TORRES, se plantea una pausa en la lectura para recoger lo que se conjetura, ha quedado a manera de precipitado en la memoria del arquitecto, después de hacer el trayecto Bogotá-París-Bogotá. A través de dos textos-manifiestos que escritos con cuarenta años de diferencia, encierran para Salmona el sentido de la construcción de las Torres del Parque —uno escrito en 1959 y otro, la Memoria del proyecto, elaborado en el 2000—, se componen cuatro álbumes warburgianos, que ilustran igual cantidad de hipótesis. Como colección de imágenes, tienen en común una cierta textura que las diferencia entre sí. Las referencias han sido tomadas de los textos y entrevistas en los cuales Salmona expresó sus preferencias formales que recorren la historia universal de la arquitectura occidental y que concluyen en los asuntos principales que le otorgarán en adelante la extraordinaria coherencia a su obra completa.

Este capítulo como bisagra de la investigación, representa la necesaria construcción de una serie cultural para las Torres del Parque e intentan superar los análisis provenientes de criterios convencionales como la biografía, la línea del tiempo, o la clasificación provenientes de un posible “estilo” en la arquitectura de Salmona. Pone en relación el Conjunto de las Torres del Parque,

con la historia universal de la arquitectura, con el fin de identificar qué de original o de réplica puede llegar a contener.

En el CAPÍTULO V. EL PROYECTO, se relata la historia de una idea, del pensamiento en progreso. Se trata aquí de reconocer la trascendencia del proceso en la acción de creación, en la cual se comprueba la influencia de agentes externos al arquitecto y al proyecto, que son los que finalmente, crean el contexto que lo valida: lo acompañan, y lo apoyan como un metafórico *castellet*, en aras de la construcción formal. En el apartado denominado *La transformación de una idea*, se presentan las diferentes versiones del proyecto, como estaciones consecutivas de un complicado proceso que evoluciona desde la prefiguración de la norma urbana de la época, hasta el inicio de la construcción de la versión definitiva en mayo de 1968.

En el CAPÍTULO VI. LA CONSTRUCCIÓN, se reconstruye el proceso lógico de montaje del Conjunto, desde el levantamiento topográfico del terreno, hasta el amoblamiento y ajardinamiento de las zonas exteriores, previo a la entrega de las unidades. Se aclaran, algunos temas claves como la elección del material de acabado o la preferencia de muros cortina, en lugar de los pórticos tradicionales. Además de proveer detalles, anécdotas y coyunturas circunstanciales, resulta interesante constatar la determinante relación entre técnica y sociedad, ya que la construcción demostró algunas de las hipótesis de corte francasteliano enunciadas por Salmona en etapas previas al proyecto. Este capítulo, cuenta con una serie de anexos hallados o compuestos a partir de diferentes fondos, que complementan su lectura y comprensión.

En el CAPÍTULO VII. LA CASA: ¿EL RINCÓN DEL MUNDO?, se hace un breve recorrido hacia el interior de las soluciones de vivienda y se explica el sentido de su distribución y tipología, ampliando y corrigiendo un ejercicio desarrollado por la autora en el año 1999. Concluye en un análisis de los umbrales recurrentes en el proyecto, como espacios que concentran las relaciones entre los diferentes espacios abiertos tanto del interior como del exterior.

La experiencia de un recorrido propuesto desde el centro de la ciudad, llegando en última instancia hasta la unidad de vivienda de una de las torres, explora la forma del espacio colectivo y su relación con los apartamentos como casas verticales en comunión con el exterior. La definición de “umbral” permite sugerir la proximidad conceptual nuevamente con la sociología o la antropología, protagonistas antagónicos de un mismo espíritu de la época en el que la rebelión contra el Movimiento Moderno produce pensamientos y obras que otorgan un papel crucial a la sociedad y a su relación con el espacio y el entorno.

La selección del archivo de prensa que se presenta en el CAPÍTULO VIII. BLOQUE A BLOQUE; UNA VISIÓN DESDE LA PRENSA ESCRITA, se refiere específicamente a los objetos de estudio de la investigación. El capítulo se entreteje con las diferentes voces del momento, definiendo el espacio sociopolítico de entonces y la controversia por la construcción de un proyecto de vivienda masiva en el centro de la ciudad de Bogotá. Aparecen en orden cronológico, los titulares de los periódicos nacionales y una muestra de las principales notas publicadas en otros medios impresos que mostrarán al lector el ámbito en el que estaba creciendo la propuesta, el estado del lugar y la postura del transeúnte común.

Si bien cada capítulo contiene al interior de la narración las conclusiones de la investigación, el CAPÍTULO IX. EPÍLOGO, sintetiza las respuestas a las conjeturas planteadas al inicio del documento.

No es fortuito el hecho de que el documento que ha enmarcado, introducido y alimentado toda la investigación, el CAPÍTULO X. A TRAVÉS DE LA VENTANA se ubique en este lugar. Aparecerán en él, los vientos del ámbito sociocultural y político que pudieron imbuir al autor y sus contemporáneos, para la posterior construcción y participación en la Ciudad. Este escrito apoyado y a la vez colaborador en la compleja línea de tiempo, da una visión universal de los hechos culturales, políticos y sociales de los cuales Salmona fue testigo durante la época. Su construcción se hizo necesaria como inauguración de la investigación, al constatar el repertorio inmenso

de referencias y fuentes que Salmona menciona a lo largo de entrevistas, escritos y conferencias. Este capítulo construye la constelación histórica que contenía en su centro al proyecto, la ciudad de Bogotá, los años sesenta y al mismo Salmona, para hacerla girar a su alrededor.

Pretende por lo tanto, tender lazos para no ver el caso de Bogotá como una isla, ni el caso de las Torres como una creación sin causa y efecto. Este capítulo es introducido por la sugerencia de unas instrucciones para su lectura.

Se ha determinado que los documentos principales queden integrados en la narración de la historia, o en su ámbito paralelo de las imágenes, sin embargo, los ANEXOS, reúnen aquellos sobre los cuales se puede ir y volver para complementar y profundizar en la información. Entre estos, resaltan aquellos que provienen de entrevistas o de traducciones y transcripciones, como material original para esta investigación, así como la elaboración de la LÍNEA DE TIEMPO, elegida como método lógico de ordenamiento, pues sólo a través del orden que ésta impone, puede ser superada la sucesión de hechos y establecerse otras relaciones mucho más fértiles que las obedientes al paso de los días. Algunos de los documentos originales e inéditos de los archivos de gran extensión se han enviado a esta sección. También, en el proceso de escritura se han creado dos glosarios, en aras de una lectura más clara y sencilla del documento principal. De tal forma, algunas de las palabras señaladas en cursiva, seguramente poseen un significado otorgado por el arquitecto. El lector que desee ampliar su información sobre uno u otro personaje mencionado, puede dirigirse al GLOSARIO DE REFERENCIAS Y AUTORES. Aquél que pretenda entender el lenguaje utilizado frecuentemente por Salmona para referirse a la particularidad de su visión arquitectónica y urbanística, debe hacerlo a través del GLOSARIO DE TÉRMINOS.

Acerca de las imágenes, se ha procurado que en su gran mayoría sean inéditas, producto de cortesías de amigos, conocidos y familiares de Salmona, de su propio archivo presente en la

Fundación, álbumes virtuales o postales de colección. En lo posible —aunque hay casos como el del archivo de Germán Téllez, que no pueden ser evadidos—, éstas son inéditas o aún no asociadas al caso de Salmona y de las Torres del Parque. En todo caso, la ayuda de muchas manos y el interés que ha suscitado la investigación en un grupo cercano, ha procurado la mayor cantidad de este material. Su ubicación en el costado impar de las páginas, en una proporción similar a la del texto escrito, permitiría que el lector haga una lectura paralela de la historia.

5. MARCO CONCEPTUAL

El cometido de quien escribe la historia

El materialista histórico (historische Materialist) va hacia un objeto histórico (geschilichen Gegenstand) sólo y en cuanto éste se le ofrece como mónada. En tal estructura, él reconoce el signo de una detención mesiánica del acontecer, en otras palabras: de una oportunidad revolucionaria para la lucha a favor del pasado oprimido. Él la capta para hacer saltar, fuera del curso homogéneo de la historia, una época determinada; para hacer saltar fuera de la biografía, una obra determinada. El resultado de su conducta es que, en la obra, está custodiada y abierta la biografía; en la biografía, la época; y en la época, el curso general de la historia.

Walter Benjamin.

Über den Begriff des Geschichte. Sobre el sentido de la historia

Imaginar la labor del investigador a través del materialismo histórico significa, tal como lo afirmó Benjamin, “liberar el pasado oprimido”. Poner a gravitar alrededor de los objetos de estudio, la vida misma del artista, su época y al mismo tiempo, el curso completo de la historia. El pasado existe escondido, olvidado u omitido dentro de los objetos, requiere de la narración de sus acontecimientos para poder ser. En términos metodológicos, Umberto Eco, pro-

pone la necesaria creación de un hecho cosmológico, “(...) construirse un mundo lo más amueblado posible, hasta los últimos detalles”¹⁰ —afirma—, es necesario entonces, disponer todas las piezas necesarias para entrar en sinergia con su narración.

En la propuesta de Benjamin existe un dejo de inconformismo, originalidad y ante todo, modernidad. Se trata de *tomar la historia a contrapelo*, invitando a enfrentar diversas posturas teóricas que ayuden a debatir el objeto de estudio. Consecuentemente, en su renuncia al modelo de progreso, Benjamin considera que la historia —como objeto de la disciplina—, se distancia de lo inerte, de lo seguro e infalible, y por lo tanto, el relato que sugiere no es un relato lineal, mucho menos ordenado.

Según Georges Didi-Huberman, esa actitud de historiador deberá partir de su propio saber hacia las “discontinuidades y anacronismos del tiempo”.¹¹ Coincide con Benjamin al afirmar que los hechos del pasado no están *muertos* y por lo tanto, no se trata simplemente de encontrarlos, para relatarlos de manera distraída. Al contrario, estos hechos poseen una dialéctica, un movimiento propio, que debe quedar impreso en una narración atenta, emocionante e intencionada.

La imagen benjaminiana, del historiador-arqueólogo, que a través de su mirada minuciosa, se convierte en un *trapero de la memoria*, será poderosa para Didi-Huberman:

“(...) en el que recoge desechos, aun los más humildes y despreciados, colecciona cosas heteróclitas y toda clase de harapos sucios. Indisociablemente del coleccionista, se halla el niño y su impetuosa práctica dirigida a gestar sin tregua nuevas colecciones. El niño, escribe Benjamin corroborando su razonamiento *se siente irresistiblemente atraído por los deshechos*.”¹²

¹⁰ Eco, U. (1985), p. 27.

¹¹ Didi-Huberman, G. (2008), p.19.

¹² “El modelo *dialéctico* está dado por Benjamin como la única forma de escapar al modelo trivial del “pasado fijo”. Se expresa aquí a través de dos palabras cuyas

Para ilustrar el concepto de los *deshechos* y su relación con el material de la historia, explica el mismo autor, la manera particular que tienen los niños al visitar aquellos lugares en donde se trabajan los objetos, sintiéndose invenciblemente atraídos por los remanentes o desperdicios dejados después de un proceso de construcción, carpintería, costura o jardinería, o por las simples labores domésticas de limpieza. En esos recortes, ellos “reconocen el rostro que el mundo de los objetos les muestra, precisamente, y solo, a ellos.”¹³ Más aún, utilizan esas partes no con la intención de reproducir el mundo de los adultos, sino para relacionar de forma novedosa y un tanto antojadiza, la diversidad hallada; es decir, construyen su propio mundo a partir de los nuevos objetos desechados, ahora cosas halladas por ellos mismos.

“El historiador, según Benjamin, es un niño que juega con jirones del tiempo. Un niño que juega y que, con método, inventa las condiciones de su saber, de su historia. ¿Qué clase de condiciones? El montón de trapos aparece aquí como un medio material pero también como un medio psíquico. El niño revuelve, cuenta y descifra sus trapos. También se duerme sobre ellos, sueña y despierta ante nuevos desciframientos.”¹⁴

Con Benjamin, y con esta interpretación feliz de Didi-Huberman sobre el papel del historiador como niño que mira por primera vez

significaciones conjugan, no por azar, movimientos de doble régimen: *Einfall* se refiere a la caída y la irrupción. *Umschlag* remite a la inversión y el envolvimiento. La primera palabra nos recuerda que la historia (como objeto de la disciplina) no es una cosa fija y ni siquiera un simple proceso continuo. La segunda palabra nos recuerda que la historia (como disciplina) no es un saber fijo, y ni siquiera un simple relato casual. (...) En esta operación se consume, en fin, la ruina del positivismo histórico: los hechos (*die Fakten*) del pasado no son cosas inertes para hallar, para aislar y luego recoger en un relato casual, lo que Benjamin considera como un mito epistemológico. Los hechos devienen cosas dialécticas, cosas en movimiento: lo que, desde el pasado, nos llega a sorprender como una “cuestión del recuerdo”. En Didi-Huberman, G. (2008), p. 154.

¹³ Idem, p. 159.

¹⁴ Ibídem, p. 164.

y que compone un nuevo mundo hecho de jirones, de *detritus*, es preciso recordar la definición de Marc Bloch, cuando sugiere remontar el hilo de la historia, devolver la película de la narración, para ir al encuentro de sus inconsistencias y bifurcaciones.

Una idea que se suma con cierta coherencia a ésta, porque la complementa y amplía, es la que expone George Kubler, cuando considera la representación de ese tiempo —que de alguna manera también proviene de retazos, de heterogeneidades y diferencias—, que es finalmente, la misión de quien narra la historia, para revelar aquello que sus protagonistas, por estar en el centro de la acción, fueron incapaces de observar:

“La contribución del historiador es el descubrimiento de las múltiples formas del tiempo. Su misión, al margen de su erudición especializada es representar el tiempo. (...) Un tiempo intermitente —porque las acciones no son continuas—, y variable —en cuanto a duración y contenido—, pues solamente conocemos el tiempo, la época, de manera indirecta, por lo que ha sucedido durante éste, por la observación del cambio y lo que permanece.”¹⁵

El tiempo, como objeto de estudio omnisciente, genera por sí mismo, una serie de métodos y herramientas particulares que obligan a conformar el ámbito de las ideas, así como de las representaciones que le dan sentido. Esos métodos, también proceden de remanentes y han sido aquí reunidos, buscando relaciones entre sus disparidades para crear uno propio: el que la misma obra ha sugerido.

La construcción de una genealogía como punto de partida

Georges Kubler en 1962 indaga en *La configuración del tiempo*, las conjeturas que se hacen necesarias para poder llevar a cabo

¹⁵ Kubler, G. (1975), p. 23-24.

una investigación sobre los objetos artísticos. Sugiere la construcción de una arqueología que ordene la repetición de series producidas por el hombre de forma intermitente y diacrónica, tanto en relación con el tiempo como con el espacio, con el fin de llegar a su objetivo último: las formas del tiempo.

Al escribir sobre la “historia de las cosas” —intentando unir ideas y objetos a través del lema de las formas visuales—, este autor pretende superar tanto las biografías aisladas, como las clasificaciones que dependan de la simple definición de un “estilo” y agrega otras cualidades a ese tiempo inestable y discontinuo que ya había definido antes Benjamin:

“El tiempo de la historia es demasiado grueso y breve para ser de duración tan uniformemente granular como los físicos suponen para el tiempo natural; se trata de un mar ocupado por innumerables formas con un número finito de tipos. Se necesita una red con otra malla, diferente de todas las que ahora se usan. La noción de estilo no es mejor malla que el papel de envolver o una caja de empacar. La biografía corta y desmenuza una substancia histórica congelada. Las historias convencionales de arquitectura, escultura, pintura y artes relacionadas omiten tanto los detalles diminutos como los importantes de la actividad artística. La monografía sobre una sola obra de arte es como la piedra tallada lista para ser colocada en una pared de mampostería que se ha construido sin propósito o plan.”¹⁶

Cuando Kubler propone la disposición de los objetos de arte con respecto al tiempo, sobrepasa la *elaboración de catálogos* o inventarios ordenados, con el propósito de ubicar la obra dentro de un ámbito cultural amplio. Se trata también de trascender la linealidad que impone la acostumbrada secuencia cronológica.

Este argumento plantea que todo objeto es necesariamente una réplica o manifestación de otro o, procede de variaciones de

obras precedentes, y con esta hipótesis reivindica el necesario estudio de su genealogía, de su prehistoria o linaje. Pero también afirma que esa construcción presentada de manera lineal, presenta el grave inconveniente de que llegará hasta el fin de la historia de la humanidad, o como lo afirmaría Unamuno: “La historia es eterna.”

Para no caer en este escollo, propone fijarse en los motivos artísticos originales que han trascendido la monotonía de la repetición que los rodea. Se verá que estas formas aparecen a saltos, de tanto en tanto, al cabo de tiempos diversos y de manifestaciones artísticas dispersas entre ellos. Al respecto, dice Didi-Huberman, que la actitud canónica del historiador que se preocupa por gestionar la absoluta concordancia de los tiempos, conlleva a la expulsión del tiempo de la memoria —que suele ser heterogéneo, dispar, contradictorio— y que en últimas, es el que destruirá la cronología.

Los dos autores se aproximan al mismo interés y proponen la concepción animada del tiempo, a través de la definición del anacronismo y la memoria, como herramientas de narración, para romper todo aquello que de tedioso pueda llegar a tener la historia, permitiendo además, la plétora de imágenes.

“Aquí irrumpe el anacronismo (una intrusión de una época en otra), definido por los surrealistas con la frase: *Julio César muerto por un disparo de browning* para romper precisamente la linealidad del relato histórico.”¹⁷

Así, el anacronismo queda planteado como una necesidad interna de los objetos o a las imágenes de los cuales intentamos hacer la historia. “Las formas sobreviven y tienen la capacidad de resurgir allí y cuando menos se les espera”.¹⁸

¹⁶ Idem, p. 45.

¹⁷ Didi-Huberman, G. (2008), p.13.

¹⁸ Idem, p. 17.

Construcción de secuencias formales

La herramienta para identificar los motivos que han saltado de la línea de tiempo y sobre todo, aquello que ha motivado su originalidad, será la construcción de secuencias formales.¹⁹

“Cualquier obra importante de arte puede considerarse bien como un acontecimiento histórico o como una esforzada solución a un problema. Es irrelevante ahora si el acontecimiento fue original o convencional, accidental o voluntario, torpe o hábil. La cuestión importante es que cualquier solución señala la existencia de algún problema para el que han existido otras soluciones, y que es muy probable que se inventen otras soluciones para este mismo problema. Conforme las soluciones se acumulan el problema se modifica. De todas maneras, la cadena de soluciones revela el problema.”²⁰

Surge entonces una pregunta que resulta interesante, ¿Dónde están las fronteras de una secuencia formal? Y más allá de esto, cabe la reflexión de que, cada obra de arte importante, obliga al historiador a volver a valorar todas las anteriores en relación con ella misma. El método que plantea Kubler, en términos aplicados, ayudaría a identificar las secuencias en varias etapas o su reducción, hasta llegar al vacío. Pero la secuencia continúa únicamente cuando nuevas necesidades le dan aliento a nuevas soluciones:

“La definición más aproximada que ahora podemos aventurar de una sucesión formal es señalarla como una red histórica del mismo rasgo gradualmente alterada. Por lo tanto puede describirse la sucesión como teniendo una armadura. En sección transversal digamos que muestra una red, una malla o un agrupamiento de rasgos subordinados; y en

19 Para Kubler hay gran diferencia entre la serie y la secuencia: La primera es la suma indicada de un conjunto de términos e implica un agrupamiento finito. La segunda es cualquier conjunto ordenado de cantidades, que puede ser infinito.

20 Kubler, G. (1975), p.45.

sección longitudinal que tiene una estructura de etapas temporales de tipo fibrinoso (fiber-like), con todas las fibras de semejanza reconocible, pero alterando su red del principio al fin.”²¹

Las ideas aportadas por el sociólogo de arte, Pierre Francastel, agregarán complejidad a la genealogía, pues relacionan las obras de arte —sin restarles importancia como objetos—, otorgándole a su existencia una causa relacionada con los fenómenos sociales que contemplan su surgimiento y que se ven, al mismo tiempo, retratadas en él.

“La creación de la obra de arte es la culminación no de una especulación intelectual por parte del artista, sino de una conducta esencialmente técnica. Así mismo es igualmente cierto que la técnica sola no ha permitido jamás a un artista, quien quiera que fuese, realizar una obra comunicable. El artista pertenece a la sociedad en la que vive.”²²

Un objeto *original* deriva en una masa de *réplicas*

“Dicho de otra manera, a partir de Galileo, a partir del siglo XVII, la extensión sustituye a la localización. En nuestros días, el emplazamiento sustituye a la extensión que por su cuenta ya había reemplazado a la localización. El emplazamiento se define por las relaciones de proximidad entre puntos o elementos, formalmente se las puede describir como series, árboles, enrejados.(...) Estamos en una época en que el espacio se nos da bajo la forma de forma de relaciones de emplazamientos.”²³

Afirma Kubler que “Los objetos originales se asemejan a los números primos en las matemáticas, porque no parece que exista

21 Idem. p. 50.

22 Francastel, P. (1975), p. 12.

23 Foucault, M. (1984). p. 3.

para ninguno de los dos una regla concluyente que gobierne su formación, aunque puede ser que algún día se descubra.”²⁴

Para Francastel, la originalidad surge cuando se dan simultáneamente dos condiciones: el artista se enfrenta con éxito a la solución de un problema técnico planteado por la prehistoria del proyecto y además se imagina como parte de la solución, una nueva y posible espacialidad que relacione la obra con todo el universo. Sólo así, será un instrumento de experimentación: una *máquina*.²⁵

En general algunos de estos solitarios objetos artísticos originales han desaparecido entre la gran cantidad de réplicas, pero pueden llegar a surgir en cualquier momento en la línea de la historia. Es labor del investigador detectar el lugar del original, hacerlo resaltar de dentro de esa cadena y atarlo causal y consecuentemente.

También resulta imprescindible —y en esto coinciden tanto Kubler como Francastel—, que ese objeto se aprecie dentro de su serie y que se descubra que sus características no son únicas, sino que existe una variedad de ejemplos semejantes dispersos en el tiempo y en el espacio. Descubrir esa “sensación de prolongación y completamiento de la presencia de una forma en el tiempo.”²⁶, constituye uno de los máximos placeres —afirma Kubler— para los artistas, coleccionistas e historiadores.

Hay una cadena invisible, conformada no solamente por acontecimientos pasados sino por posibilidades a futuro, que determinan la posición de la obra dentro del eslabón de la historia. Esa cadena invisible invita a los artistas a reconocer la maravilla de los originales, tanto como a superar sus características a través de su propio aporte a la cadena.

Kubler propone diferenciar una creación artística de una puramente utilitaria. La primera, contraria a la segunda, surge de la percepción humana y regresa a ella, y por lo tanto, tiene la cualidad de afectar su sensibilidad y de aumentar el conocimiento humano. Las invenciones útiles, en cambio, sólo alteran la humanidad porque afectan un entorno.

Ante la singularidad y el aporte cultural de una invención, surgen innumerables réplicas, vulgares copias, repeticiones triviales que el *maremágnum* de su dimensión, degeneran la idea del original, hasta su consecuente desaparición.

El retraso en la generación de las copias proviene del significado de la modernidad, que, tal como lo plantea Marshall Berman, implica una contradicción entre el asombro por la novedad recién construida y el temor frente al cambio y a nuestra apropiación de él. La comprensión de las nuevas formas compuestas o de *máquinas*, requiere de un tiempo extenso en la línea cronológica, pues representan en sí mismas, inminencia.²⁷

“Si hay que dar su verdadero sitio a la invención pura, no hay tampoco que perder de vista que esta invención produce muy lentamente sus frutos. No hay buena historia de lo virtual sino de lo que ha sido. El descubrimiento de un principio no transforma inmediatamente el

24 Kubler, G. (1975), p.52.

25 La acción de Brunelleschi en Santa María del Fiori, ilustra esta idea de Francastel: “Apenas empezado el siglo XV, una gran obra se cumple en Florencia: la terminación de la catedral. Se trata de lanzar una bóveda sobre un espacio de muy vastas dimensiones. Observo de paso que no es Brunelleschi quien se ha planteado el problema que se debe resolver, sino que en realidad la gran obra de su vida ha estado consagrada a la solución de una dificultad legada por sus generaciones precedentes (...) Argan ha demostrado cómo Brunelleschi no había recurrido sólo para resolver el problema de la cúpula de Florencia a sus habilidades de taller, gracias a lo cual habría podido edificar la cúpula sin andamiaje interno, sino a una nueva concepción estética del espacio en función de la cual se explica la solución empírica dada por él al problema técnico de la ensambladura de los materiales. En Francastel, P. (1960), pp. 10-11.

26 Kubler, G. (1975), p.59.

27 “Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos.” Para profundizar en el tema de la modernidad ver Berman, M. (1991).

universo (...). Cuanto más radical es la invención, o más concierne a los elementos básicos de la vida de un pueblo, tanto más lento es el desarrollo de la totalidad de sus consecuencias.”²⁸

Acerca de la importancia del artista

Kubler acepta que la vida del artista involucra la historia y da pistas acerca de lo que realmente le interesa trabajar: aquello que le ha antecedido, así como aquello que le dará una continuidad. Sin embargo, aclara, que el propósito de quien narra, debe ser el estudio histórico de las formas, ordenar los acontecimientos más importantes relacionados con la aparición de originales, así como de sus réplicas.²⁹

El arribo del artista en la escena de la historia se denomina para este autor *la entrada individual*. Su obra se debe entender —según la posición que ocupe ese personaje dentro de su ámbito—, como el trabajo sobre la producción de una serie que se extiende más allá de su propia autonomía e individualidad. Para estudiar esta *entrada*, además del conocimiento de su temperamento y educación, el narrador debe tener en cuenta el momento de su llegada. Desde este punto de vista, para Kubler, las diferencias entre los artistas dependen de este momento y de su posición en la secuencia general de entradas, en la que el talento actúa sólo como una predisposición que colabora, más no define.

Cuando el artista innovador inventa algo, es decir, crea una originalidad, se beneficia de su buena entrada, pues es el primero en identificar una conexión entre elementos ya conocidos. Esa es su particularidad.

Carles Martí mejora este concepto al definir el sentido que diferencia a quienes —como artistas— hacen una *entrada individual fundamental*:

²⁸ Francastel, P. (1960), p. 26.

²⁹ Kubler, G. (1975), p.155.

“El artículo titulado “La tradición y el talento individual” que el poeta y crítico T.S. Elliot publicó en 1920, sigue siendo una referencia imprescindible (...) Para Elliot toda gran obra poética se asienta necesariamente en la reflexión crítica sobre algunas obras precedentes. Se trata pues de definir una tradición en la que insertarse y desde la que avanzar. Pero, como advierte Elliot, “la tradición no es un patrimonio que pueda heredarse de un modo automático”. Para tomar posesión de esa herencia se requieren determinadas condiciones, entre ellas, que el poeta posea lo que Elliot denomina sentido histórico. “Tener sentido histórico significa ser consciente de que el pasado es pasado, pero que es, al mismo tiempo, presente.”³⁰

Al igual que resulta imposible medir la afectación de una obra moderna el día mismo de su puesta en escena, no se puede hacer la valoración de un artista de manera aislada, “Es preciso situarle como contraste y comparación, entre los muertos.”³¹

El proyecto, máquina para pensar

Francastel denominó al espíritu del proyecto original, inscrito en una forma de modernidad, como máquina.

“La arquitectura no es solamente el producto del pensamiento o del ingenio humano, sino sobre todo una de las más formidables máquinas para pensar. Esta característica de la arquitectura está sin duda atada al hecho de que es, junto con la escritura, una de las formas de expresión más difundidas que los hombres hayan sabido concebir y poner en práctica.”³²

Exponen Motta y Pizzigoni en su libro *La máquina de proyecto*, los tres momentos del pensamiento en el proyecto: la memoria

³⁰ Martí Arís, C. (2005), p. 17.

³¹ Idem.

³² Motta, G. y Pizzigoni, A. (2008), p.14.

—“evoca las arquitecturas de referencia”—, el razonamiento —“guía su utilización o redibujo”— y la imaginación —“compone las figuras que ha extraído”—.³³

Estas tres fases sucesivas para la producción del proyecto, se manifiestan en la obra y nacen del deseo expreso del arquitecto, en el momento de su creación, de transmitir experiencias, de superponer a su presente (el de la obra) tiempos y lugares remotos y de activarlos en la obra a través de la *resonancia*.

“(…) a diferentes actividades del pensamiento —la memoria, el razonamiento y la imaginación— pueden hacerse corresponder construcciones, lugares, edificios, partes de ciudades o dibujos de territorios tipológicamente diferentes y por lo tanto, cómo las diferentes capacidades o modalidades del pensamiento se pueden reconocer, identificar y practicar, recurriendo a las construcciones de la arquitectura y sus diferentes caracteres.”³⁴

Este homenaje al pasado a través de la recomposición o reinterpretación, es una práctica muy utilizada por los clásicos y acogida por algunos *modernos*, quienes encuentran en la historia el material necesario para construir la ciudad y la arquitectura.

El proyecto, máquina de memoria

Motta y Pissigoni, afirman que, la arquitectura es una herramienta para la construcción de un sistema que retiene y recuerda el pasado en diversos sentidos, por ejemplo, a través de los *lugares* —como partes de un sistema de orientación y referencia— o de los *tipos* de edificios —que en su repetición representan acumulación y clasificación propias de la memoria—. Los edificios catalogados como máquina de memoria, se caracterizan por codificar, almacenar y

recuperar la información del pasado. Hay casos en los cuales la memoria coincide con la creación de una cosmogonía, aproximándose a la imagen del mundo: “(…) la gran máquina del mundo se hace espejo en la memoria como saber universal”.³⁵ En tal caso, la posición del espectador-actor ubicado en el centro de la escena, aviva la historia con su actuación protagónica, dentro de un enfoque moderno.

La esperanza en el pasado, impresa por Benjamin, se relaciona nuevamente con el carácter lúdico del juego, propio de la relación de acontecimientos dispares que facilita el discernimiento del artista o del narrador:

“(…)Es decir una serie rítmica de movimientos, de saltos, como los desplazamientos de piezas sobre el tablero o como la danza del niño que juega a la rayuela. Pues en este juego se construye un auténtico conocimiento.”³⁶

El proyecto, máquina de razonamiento

Puede ser la arquitectura un artificio de demostración, según el tipo de recorrido que proponga. Recorrer obliga al pensamiento a formarse, a crear una línea de razonamiento, un recorrido del pensamiento y del actuar:

“Máquinas de razonamiento son en general aquellos edificios en los cuales diferentes partes, en las que se representan diferentes pasajes del pensamiento o diferentes conceptos, están destinadas a cumplir funciones diferentes aunque estén unidas por una línea; a menudo se trata de un recorrido distributivo, que, como una línea de razonamiento, va de un estado inicial a un estado final. Son edificios máquina porque sirven de guía al razonamiento o al proceder del

³³ Idem, p.18.

³⁴ Ibídem, p. 20.

³⁵ Motta, G. y Pizzigoni, A. (2008), p. 21.

³⁶ Didi-Huberman, G. (2008), pp. 151-152.

conocimiento; recorrerlos obliga al pensamiento a formarse de una manera casi automática.”³⁷

Para Motta y Pizzigoni, el ejemplo ideal de este tipo de recorridos será la escalera o bien, las formas en espiral, que simbolizan el ascenso del hombre hacia Dios.

El proyecto, máquina de imaginación

Imaginar es la capacidad de asociación de ideas hecha de manera inusual, es “(...) el arte de la recomposición, la capacidad de proceder por asociaciones, la virtud combinatoria”. Motta y Pizzigoni, la vinculan directamente con la memoria “(...) por el hecho de que actúa sobre las cosas que se tienen en la mente.”³⁸

En el proyecto, la imaginación actúa como un reflejo que permite la construcción indefinida de formas, que relacionadas de múltiples maneras, provoca recorridos nuevos e irrepetibles. Es la facultad que permite representar las imágenes de las formas, tanto reales como ideales. De otra parte, constituye la facilidad para formar nuevas ideas.

“La figura arquitectónica de la imaginación deberá ser una construcción con una forma tan compleja y articulada que las posibilidades combinatorias de recorridos y de lugares que se atraviesan puedan generar un número prácticamente infinito de combinaciones de figuras.”³⁹

Los edificios que componen hechos diversos y que proponen resultados innovadores e inesperados, son aquellos donde se pueden dar diferentes recorridos resultado, a su vez, de diferentes

combinatorias. Son edificios que evaden un único y claro recorrido: el expedito, el de paso.

El proyecto, máquina de composición

“La época actual quizá sea sobre todo la época del espacio. Estamos en la época de lo simultáneo, estamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y lo lejano, de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso. (...) Estamos en un momento en el que el mundo se experimenta, creo, menos como una gran vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que une puntos y se entreteje.”⁴⁰

Recopilar y dar cierto orden a las imágenes memorables a través de asociaciones diversas y yuxtapuestas y usar ese recorrido para construir algo “nuevo”, exige un procedimiento cuyo objetivo sea hurgar en la memoria de un pasado.

Motta y Pizzigoni, proponen el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg como el ejemplo más cercano a la construcción de esa *máquina de composición*.

“(...) una máquina experimental que se apoya, sin duda en la construcción de la biblioteca, cuya estructura está ya condicionada por el resurgimiento de analogías y de asonancias según lo que Warburg llamaba leyes del «buen vecindario», una máquina en la que cada tabla es la representación de los diferentes recorridos que a partir de una obra se cumplen para acceder «a los intrincados meandros de la historia cultural», para orientarse y penetrar en el laberinto de la tradición clásica.”⁴¹

³⁷ Motta, G. y Pizzigoni, A. (2008), p. 25.

³⁸ Idem, p. 28.

³⁹ Ibídem, p. 30.

⁴⁰ Foucault, M. (1984), p. 5.

⁴¹ El Atlas de Warburg se compone de 63 tablas (en la edición de Turín), que contienen reproducciones de imágenes. Su objetivo es resaltar tanto las permanencias como las originalidades de las formas de la memoria en la cultura occidental. Cada una de esas imágenes, en relación con las demás, funciona como un engrama, fijando el recuerdo. Ver: Didi-Huberman (2011).

Existen tres maneras de recopilar y ordenar —metodológicamente— el material intelectual de referencia: los museos, los archivos y los atlas. No hay precedente del *Mnemosyne* como una herramienta de pensamiento que ponga sobre un mismo plano diferentes tiempos, tipos, estilos, orígenes. Por decirlo de alguna manera, el museo y el archivo presentaban un orden racional que coartaba la libertad de la relación y el análisis. En este sentido la elaboración de un *mapa* otorga importancia a la historia anacrónica, pues tal como lo exponen tanto Kubler como Didi Huberman, el proyecto adquiere un valor inusitado como máquina moderna, que hace útil el pasado para la construcción del presente.

Los *atlas* y su representación en álbumes, permiten trabajar con representaciones de la arquitectura en tanto grafías fragmentarias procedentes de diversas técnicas: la fotografía, el dibujo, el plano e incluso la escritura. En su interior se guardan diferentes órdenes de recorridos, tanto de profundización, como de indagación, hecho que los conecta infatigablemente con la memoria, el razonamiento y la imaginación. A través de este recurso, se completa la acción de pensar el proyecto, porque el análisis encuentra su lugar.

La sucesión de artificios que despliegan las facultades de la mente frente al proyecto —memoria, razonamiento, imaginación y composición—, sin embargo, puede ser complementada —para efectos de la presente investigación— con la crítica, que suma a la máquina de proyecto la posibilidad de su análisis con respecto a un momento y un tiempo.

El proyecto, máquina de crítica

“La crítica arquitectónica que me interesa es la que se centra en el estudio de las obras y trata de desentrañarlas para saber cómo han sido hechas. Una crítica que pretende reproducir, en la medida de lo posible, el proceso mental que ha seguido el artífice para producir la obra. Una crítica que se interesa ante todo por el cómo, tanto por las estrategias manifiestas, como por los trucos ocultos, tal como un co-

cinero observa los movimientos de un colega preparando una de sus recetas. Analizar, criticar y proponer son, entonces, partes enlazadas de un único proceso de conocimiento.”⁴²

Al tratar de comprender el proyecto, la búsqueda de una verdad absoluta, pasa a un segundo nivel; quiere decir esto, que además del pensamiento lógico que opera en las etapas precedentes, se le suma el pensamiento poético de quien la contempla, la vive y experimenta. Así, recoge de los artificios anteriores su sedimento, para reiniciar, a través de su ejercicio, un proceso de imaginación, recuerdo, deseo, explicación y composición.

La abstracción del proyecto

Insertar el proyecto en un repertorio moderno, significa también reconocer aquello que ha heredado desde la tradición. Carles Martí Arís, propone esta reflexión cuando se refiere a la tradición urbana implícita en las formas residenciales en la ciudad moderna europea.⁴³

Su reflexión permite al lector apreciar un repertorio, conformado por 19 proyectos modernos cuya línea común es su referencia desde la tradición. Esta clasificación, su análisis y composición de una imaginaria constelación, redundan en las ideas modernas de Benjamin, Kubler y Didi-Huberman. En este texto, el lector tiene a su disposición la configuración de un atlas de la vivienda moderna. Y más allá, cada uno de los proyectos se dispone en relación con el otro en esa ley “del buen vecino”.

Este ejemplo es inspirador y al yuxtaponerlo al proyecto de esta Tesis, a su lugar y su relación con la historia, permite vincular fluidamente el pasado con el presente, la teoría con la práctica, la ciudad con la arquitectura, lo moderno con lo tradicional, lo público

⁴² Martí Arís, C. (2005), p.8.

⁴³ Martí Arís, C. (Ed). (2000), p.13.

con lo privado. Es decir, aquello que se presenta aparentemente disímil, contrario, fracturado, pero finalmente indisoluble a través del estudio de su historia.

“La obra abstracta se recorta, separándose de su implicación con el mundo, y se dota de sus propias reglas de juego. En ella los elementos pierden importancia en sí mismos, mientras que cobran protagonismo las relaciones. El sentido último de la obra reside entonces en la forma de esas relaciones, más allá del valor específico de los diversos elementos. Por eso, sólo se puede hablar de abstracción con propiedad a propósito de las obras que surgen de la cultura de la modernidad, que consagra el logro de esa plena cohesión interna de la forma como único criterio de legitimidad para la obra de arte.”⁴⁴

Lo público y lo privado

En el desarrollo de la presente investigación, se hizo necesario ahondar en diferentes conceptos que permitieran realizar los diversos tejidos para estructurar el análisis; textos y visiones abrieron los caminos para perfilar una nueva mirada, profunda, sobre el objeto de estudio. Una mirada, que abre el abanico interdisciplinario de lectura que sutura el almacén sobre el cual se realizó el análisis del objeto de estudio.

La construcción de las Torres del Parque en el centro de la ciudad de Bogotá y en una zona deteriorada, propuso una nueva manera de ver y entender la ciudad y el espacio colectivo. Qué es espacio público, cuál su definición, por qué espacio abierto o colectivo; sus acepciones y definiciones, se introducen en la presente Tesis, a través de otras voces y sobre los distintos conceptos de los textos consultados.

Sobre el espacio público se conforma tradicionalmente el espacio colectivo de la ciudad occidental moderna; sin embargo y en

44 Martí Arís, C. (2005), p. 35.

la ciudad de Bogotá particularmente, fracciones importantes de la vida colectiva se desarrollan, cada vez más, dentro de la propiedad privada, dejando de lado las cesiones de espacio público.⁴⁵

Al referirse a lo público, (y por lo tanto a lo privado) en términos no sólo espaciales, sino sociales, políticos y económicos, enfrentamos una serie de definiciones sobre límites de propiedad, de forma, de actividad y de intensidad de uso, cuando no de disciplina o de percepción, que revelan su transversalidad y en algunos casos, su transposición. Son categorías que yuxtapuestas, comparadas en un ejercicio simple de suma y resta, revelan la complejidad de la ciudad.

La definición de Manuel Delgado acerca del espacio público como heterotopía, como un territorio transitorio, marca un camino:

“El espacio público es, pues, un territorio desterritorializado, que se pasa el tiempo desterritorializándose y volviéndose a desterritorializar que se caracteriza por la sucesión y amontonamiento de componentes inestables (...) El espacio público es desterritorializado también porque en su seno todo lo que concurre y ocurre es heterogéneo: un espacio esponjoso en el que apenas nada merece el privilegio de quedarse.”⁴⁶

45 Otra definición proveniente de las ciencias sociales aclara que los espacios públicos urbanos son: “Áreas de la ciudad de propiedad pública y acceso libre. No debe confundirse con las numerosas propiedades públicas de acceso restringido, como pueden ser muchas del Patrimonio Nacional, o las zonas militares. El libre acceso público es característico de ciertas áreas, como las riberas marítimas y fluviales, pero en la ciudad suele reducirse a todo el sistema viario urbano y a las zonas verdes construidas al efecto y a algunas zonas deportivas. La incorporación de espacios públicos a la ciudad, muchas veces, desde antiguos espacios acotados, es uno de los logros principales de la ciudad moderna, como atestigua la historia del urbanismo, a través de la apertura al público de algunos recintos de propiedad real o de uso militar. Así mismo es frecuente que dichos espacios sean consecuencia de grandes operaciones puntuales de mejora urbana.” En: Diccionario de geografía urbana, urbanismo y ordenación del territorio. (2000), p. 152.

46 Delgado, M. (1999), p. 46.

El espacio común era el primero y lo contenía históricamente la claridad de su espacio físico: la calle y las plazas fueron el lugar de reunión, comercio e intercambio. Desde los siglos XV y XVI en Occidente, este espacio adquirirá también un valor simbólico y de jerarquías, enmarcado políticamente por el clero y la monarquía. Esta forma se definirá también, a partir de su contrario; el espacio privado que le permite al público trazarse y definirse.

“En el paso de lo común a lo público, se lee lo que será más tarde la característica de la democracia, a saber, la valorización del número de personas; el complemento, en cierto modo, del principio de libertad.”⁴⁷

Así, este espacio del público, de publicidad, de opinión pública y susceptible a múltiples encuentros, diferencias y contradicciones, será accesible a todos los actores de la sociedad, un espacio para pensar y resistir. No necesariamente es posible asignar al espacio público la coincidencia con el espacio de colectividad, pues algunos equipamientos, lugares monumentales “cerrados” o “encerrados”, no están disponibles al público por múltiples razones, como cumplir funciones de infraestructura, por legislación, seguridad, voluntad política o simple costumbre. Frente a ese lugar móvil, cambiante, abierto o cerrado, en donde la multitud tiene lugar, en donde el movimiento y la velocidad empujan la acción pública, aparecen en contraposición los espacios propios, los rincones, lugares interiores de soledad, donde es válido el recogerse y ocultarse. Es el otro lado, a través del espejo:

47 “Es una noción a menudo ignorada por los diccionarios, sin embargo, está en el núcleo del funcionamiento democrático. Habermas lo ha tomado de E. Kant, que es probablemente el autor, y ha popularizado su uso en el análisis político desde los años 70. Lo define como la esfera intermediaria que se constituyó históricamente, en la época de las Luces, entre la sociedad civil y el Estado.” En: Benavides Solís, J. (2009), p. 83.

“(...) todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa. (...) El rincón es entonces, una negación del universo.”⁴⁸

Afirma Gastón Bachelard, que el rincón nos provee del valor de la inmovilidad y por lo tanto del pensamiento y la imaginación. Esa “caja” constituida por paredes y una puerta, protege nuestro cuerpo oculto, nuestro ser.

En cuanto al “espacio abierto”, éste será un componente primario —tanto del espacio público como privado de la ciudad occidental—, jugando el papel de ornato frente a un creciente proceso de edificación y densificación, allí donde se impone la función colectiva a la construcción de recipientes de lo público y lo religioso y a la errática coordinación normativa del vacío en su relación con la calle y la plaza.

“Esto ha conducido, por una parte, a la reducción de la cantidad de espacios abiertos dentro de la ciudad y, por otra, a un disfrute más intenso y a un papel más marcado de los canales de espacio abierto recortados en la compacta “losa” edificatoria de la ciudad amurallada o metropolitana.”⁴⁹

Desde un enfoque político y cultural, el espacio abierto podría definirse como el reducto democrático de la lucha por una condición urbana más justa. Es, como lo expresaría el mismo Salmona, “el espacio de la deliberación y confrontación social, de la ética y la política”. Es donde la propiedad y los derechos de cada individuo tienen la posibilidad de democratizarse. Tendrá una cualidad por sobre el establecido como público, pues se registra a nivel de tejido

48 Bachelard, G. (1975), p. 171

49 Cerasi, M. (1992), p. 93.

en un plano —como puede registrarse el espacio que es de propiedad pública—, y debe reconocerse como escenario de intensa celebración por parte de toda la comunidad. De esta manera, las cualidades de localización, continuidad y calidad se supeditan ante la cantidad y los estándares.

Suele fundirse en su significado la definición de espacio abierto con el espacio libre. Este último está constituido por las áreas no edificadas, no ocupadas por edificios, aunque formen parte integral o no de un proyecto urbano. Un espacio residual, abandonado o en estado ruinoso, será forzosa o potencialmente, un espacio libre.

“Cualidad fundamental de los espacios libres es su grado de accesibilidad, de modo que espacios no construidos, pero de acceso restringido, no deben considerarse igual que los de acceso público (plazas, parques y paseos). Los espacios libres tienen especial importancia en las áreas de edificación cerrada, donde las densidades suelen ser altas y, ocasionalmente congestivas (...) En las modernas áreas de edificación abierta los espacios libres juegan un gran papel en el diseño urbano para favorecer la aireación y la isolación de las viviendas, así como haciendo posibles el disfrute inmediato de zonas verdes y lugares abiertos al aire libre.”⁵⁰

Acerca de la confrontación entre espacios abiertos y cerrados y la manera cómo han logrado consolidar la vida de los espacios colectivos contemporáneos, Cacciari propone una reflexión existencialista, al relacionar el “encerramiento” con la ausencia de carga simbólica y por lo tanto, con la falta de identidad:

“Se trata de un problema que ya ha sido abordado, pero las respuestas siguen siendo inadecuadas. La existencia posmetropolitana continúa estando “congelada” en espacios cerrados. A los contenedores

tradicionales se les añaden otros, pero exactamente con la misma lógica. Los contenedores se disponen según órdenes y motivaciones diferentes de las que todavía presidían la organización metropolitana, pero continúan siendo contenedores. Aumenta la temporalidad, la aparente arbitrariedad de su colocación, pero su colocación es siempre ésa: cada uno tiene propiedades relativamente fijas, estáticas. Continúa siendo un “cuerpo” de referencia, o sigue pretendiéndolo (cada vez con mayor esfuerzo, puesto que en la indiferencia del territorio ya es casi imposible emerger la verdad). Se multiplica pues el énfasis, la retórica del contenedor, y cuanto más aumenta, más destacada es su pobreza simbólica.”⁵¹

El espacio colectivo será capaz de absorber las diferencias y los límites existentes entre lo público y lo privado. Esta es su cualidad en la ciudad contemporánea, en donde las definiciones, los conceptos y los márgenes se hacen cada vez más difusos y elásticos. Sus categorías funcionales no son claras; los límites entre lo público y lo privado no se aplican necesariamente a lo colectivo o a lo individual. Es decir, no son necesariamente los espacios públicos aquellos que definen la colectividad. La caracterización de estos espacios será relativa, porque depende de hechos y de acciones, más que de espacialidades o de formas.

“El espacio colectivo de una ciudad puede ser definido como el sistema unitario de espacios y de edificios englobados en el territorio urbanizado que tiene una incidencia sobre la vida colectiva, que definen un uso común para amplios estratos de la población y que constituyen la sede y los lugares de su experiencia colectiva.”⁵²

Afirma Maurice Cerasi que el espacio colectivo no existe como hecho material, unitario y reconocible, pues contempla una serie

⁵⁰ Diccionario de geografía urbana, urbanismo y ordenación del territorio. (2000), p. 151.

⁵¹ Cacciari, M. (2010). P.49.

⁵² Cerasi, M. (1990), p. 87.

compleja de jurisdicciones, ámbitos de uso y su forma de relación y por lo tanto su descripción física parece imposible. Su espacialidad la define la arquitectura que lo rodea y puede ser ésta pública, privada como colectiva. Resulta lógico pues que historiadores, geógrafos, antropólogos y sociólogos, entre otros, prefieran definir en cambio otras acepciones, como “abierto”, “central” o “periférico” entre otros, y a través de ellos describir los elementos que lo componen.⁵³ Desde las ciencias sociales, se comprende que esta esfera de lo colectivo proviene de la cultura, la historia y la geografía, que entran en relación con una manera particular de vivirla, de atribuirle significados, intensidades y jerarquías de uso.

A pesar de que no existe como forma, para que un espacio sea colectivo debe ser legible y claro a través de la arquitectura que lo contiene, debe ser reconocido conjuntamente como “lugar” donde se desarrolla la vida común. Estos espacios inciden sobre las condiciones y calidad de vida de los ciudadanos y Cerasi entonces lo define necesariamente como una “relación” —dependencia, correlación, necesidad de otros— y no como unidad aislada. Es decir, no define “un espacio colectivo”, sino “el sistema conformado por su multiplicidad.” Así entonces, detenerse en la manera cómo los espacios abiertos, los edificios públicos y los monumentos, se convierten a lo largo de la historia en un hecho colectivo —a través del uso que les imprime una sociedad—, permite entrever pistas acerca de su posible definición particular. Será esa particularidad y esas características exclusivas relacionadas de tal manera, aquellas que lo harán memorable para sus ciudadanos.

53 Los componentes deben estar ubicados en relación con un tiempo específico y un espacio y son: los espacios y edificios públicos, las actividades y áreas centrales, los monumentos, los servicios urbanos, las áreas verdes y el espacio abierto. Todos entran en relación con el espacio colectivo, pero no necesariamente coinciden con él.

Los espacios colectivos se forman a través de la arquitectura, de sus formas, su distribución y de su función.

Por su parte, López en su *Diccionario de términos sobre la ciudad y lo urbano* define el espacio intenso de vida, el cotidiano, a partir del espacio colectivo:

“(…) donde se asienta la vida diaria y los recorridos de desplazamientos de los ciudadanos. Se trata en su significado actual, del espacio frecuentado por cada uno de nosotros, con sus lugares atractivos, sus nudos a través de los cuales se construye la existencia individual: la vivienda, la casa, los lugares de trabajo y de ocio (...) el espacio concreto de lo cotidiano (...) Cuenca de vida (...) área de desplazamientos de ritmo diario o semanal de la población vinculada por trabajo, por estudio y por segunda vivienda.”⁵⁴

Para Cerasi, será posible también, a través del factor cuantitativo, medir el significado del espacio para la colectividad, en la medida en que el número de ciudadanos que usan o conocen este espacio sea mayor y en tanto ese reconocimiento se haya extendido a lo largo de un periodo de tiempo amplio.

Al definir los atributos históricos y sociales que provengan de la función, del espacio o del edificio colectivo, así como la intensidad de su disfrute por parte de la población (se cuenta aquí la costumbre y el ritual de la vida colectiva), se podría definir el factor cultural que lo afecta. Cuenta como hecho importante que los elementos urbanos estén “organizados”, a través de la recuperación de preexistencias, tanto como de nuevos proyectos y un recorrido que los relacione a través de un tejido residencial.

Por último, se debe tener en cuenta el factor espacial y geográfico, es decir, el lugar en donde está ubicado el espacio colectivo con respecto a las centralidades de la ciudad y a su territorio, así como el vínculo con un recorrido importante dentro de ese sistema.

54 López, L. (2010), p. 175.

El espacio “otro”

En 1967 Michel Foucault, se refiere al “espacio de afuera”, y lo describe como el sistema de relaciones heterogéneas en las que tiene lugar la “erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia, este espacio que nos carcome y nos agrieta.”⁵⁵ Su interés parte de la creciente desacralización del espacio, que en el momento se refleja en su —cada vez más frecuente— teorización y en la angustia por reducir su heterogeneidad y complejidad a una serie de pares opuestos (entre espacio público y espacio privado, entre familia y sociedad, entre espacio cultural y espacio útil, o espacio de ocio vs espacio de trabajo).

En este texto, Foucault hará una disertación sobre las diferentes clases de emplazamientos, sean de paso, (las calles y los trenes, caben aquí) o de detención (los cafés, los cines, la playa):

“Los que me interesan son, entre todos los emplazamientos, algunos que tienen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los otros emplazamientos, pero de un modo tal que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se encuentran, por sí mismos, designados, reflejados o reflexionados.”⁵⁶

Le conciernen pues las heterotopías, es decir, de una parte, las utopías (sin un lugar real para ser), así como aquellos lugares que siendo reales e institucionalizados por la sociedad, son “contra-emplazamientos”, unas “especies de utopías construidas”, en las cuales “todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo, efectivamente localizables.”⁵⁷

⁵⁵ Foucault, M. (1984), p. 3.

⁵⁶ Idem, p. 4.

⁵⁷ “(...) una especie de descripción sistemática que tuviera por objeto, en una sociedad dada, el estudio, el análisis, la “lectura” como se dice ahora, de estos

El intento por caracterizarlos puede llegar a ser contrario a su propia naturaleza y sin embargo, existen unas señales que permanecen y resaltan dentro de su diversidad. Estos espacios diferentes, se manifiestan en todas las culturas y son causados tanto por estados de crisis, como por desviaciones del comportamiento de la sociedad. Por lo tanto, podrían estar asociados a cortes de tiempo, operando cuando —consecuentemente—, aparece una ruptura con el tiempo tradicional (heterocronía). Pese a ello, tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios, tanto como emplazamientos —en sí mismos incompatibles—, pero posibles de ser superpuestos.⁵⁸ Cada uno de estos espacios desiguales tendrá un funcionamiento determinado exclusivamente, por la sincronía de la cultura en la que cual se encuentra.

Las heterotopías, sin embargo, amigas de recolectar y atesorar, se comportan a veces como un archivo o un museo, lugares, afirma Foucault, donde el huésped siempre va de paso por entre ellas. Se tiene la impresión de que todos pueden entrar (sólo una ilusión) pues tiene un mecanismo de apertura y otro de cierre que las aíslan y sellan en sí mismas. Dentro de ese confinamiento, se crea un espacio tan real, perfecto, meticuloso y bien administrado, que devuelve como reflejo el desorden y descuido de nuestro espacio habitual.

“La idea de acumular todo, la idea de construir una especie de archivo general, la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas

espacios diferentes, estos otros lugares, algo así como una polémica a la vez mítica y real del espacio en que vivimos; esta descripción podría llamarse heterotopología”. Foucault, M. (1984), p. 5.

⁵⁸ Cita en esta categoría, el cine, el teatro y el jardín —también el jardín zoológico—, como lugares de representación con significados profundos y superpuestos. “El jardín es una alfombra donde el mundo entero realiza su perfección simbólica, y la alfombra, una especie de jardín móvil a través del espacio. El jardín es la parcela más pequeña del mundo y es por otro lado la totalidad del mundo. El jardín es, desde el fondo de la Antigüedad, una especie de heterotopía feliz y universalizante (de ahí nuestros jardines zoológicos)”. Idem, p.3.

las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de constituir un lugar de todos los tiempos que esté fuera del tiempo, e inaccesible a su mordida, el proyecto de organizar así una suerte de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar inamovible... todo esto pertenece a nuestra modernidad.”⁵⁹

Por su parte, Manuel de Solà-Morales, llama la atención sobre un lugar que concentra el espíritu de la heterotopía de Foucault, y que está presente en cada ciudad, en cada barrio, en cada cruce de calles y que permite experimentar esta diversidad yuxtapuesta. Afirma que, en la actualidad, ni las plazas, ni las calles representan un modelo ejemplar de espacio urbano, pues cultivan una forma de “civilidad pacífica”, disonante de la contemporaneidad. Construcciones, movimientos y energías deben poder encontrarse en un espacio que exprese la violencia de ese torbellino de diferencias; la proliferación de esquinas dará forma a las ciudades.⁶⁰

“Las esquinas de la ciudad nos muestran, con formas y situaciones diversas, esta condición de lugar de encuentro, de superposición y conflicto. Las esquinas provocan la coincidencia de personas diferentes: la intersección física se halla tan presente como el intercambio social. En este sentido, las esquinas son modelos menores (dentro de un barrio, en los centros urbanos, en los grandes cruces metropolitanos) de la función de interacción social que la buena ciudad en su conjunto no sólo reconoce, sino que también fomenta. En la esquina coinciden diversidad de fachadas y de personas provocando su unión, innovación y estímulo. Así, la esquina resulta metáfora de la ciudad total, en tanto que constituye una síntesis a partir de la diversidad. Contra lo que el urbanismo erróneo suele pensar, no es la idea de orden la que define la ciudad, sino la idea de diferencia. Diferencia más coincidencia definen la esquina, y esa es, asimismo, la definición de ciudad.”⁶¹

Contrario a estos espacios de contacto, menciona Sennet en su libro *Carne y Piedra*, cómo la experiencia cotidiana está cimbrada en el hecho de evitar los conflictos donde la gente rehúye los enfrentamientos. La relación de la forma de la arquitectura y del plano urbano, pueden en este sentido, actuar no sólo como dispositivos de encuentro y confrontación, sino como el escenario para debates y confrontaciones. Relaciona el contacto físico con las ideas de orden y desorden corporal en las ciudades ; “(...) muy distinta de la que el constructor de comunidades cerradas proporciona a sus clientes temerosos de las multitudes. Hoy en día el orden significa falta de contacto.”⁶²

Adentro y afuera, arquitectura y ciudad

Solà-Morales, a través de las diversas relaciones de los edificios con la ciudad, acuña un término cuyo origen partirá en principio de los manuales de urbanidad, instrucciones para aprender a comportarse educadamente ante el público.

“Se solía hablar de urbanidad como de una cualidad social de las personas, como de un código de buenas costumbres que configuran un comportamiento civilizado. Hay también una urbanidad de los lugares de la que hablan sociólogos o geógrafos: el carácter urbano de ciertos ambientes que resultan reconocibles a la hora de representar la vida en común. Para la sociología desde Georg Simmel a Françoise Ascher, el carácter urbano reside en aquellos espacios artificiales y públicos que resultan especialmente propicios para las prácticas sociales colectivas.”⁶³

Así también, como si se tratara de una mesa con mantel blanco, dispuesta para una cena, el plano de tierra es el plano común

59 Foucault, M. (1984), p. 6.

60 Solà-Morales, M. (2004), p.50.

61 Idem, p. 12.

62 Sennet, R. (1984), p. 23.

63 Solà-Morales, M.; Frampton, K.; Ibelings, H. (2008), p. 146.

de los edificios; no es un plano exterior de la ciudad, aclara, sino de las mismas construcciones.

“Cómo los mismos edificios miran o dejan de mirar este plano, refleja la crisis fundamental en la cual nuestra actividad se ha de centrar (...) Es más fácil, claro, hacer una arquitectura aislada, autónoma, que dependa del gesto o la “iconicidad”, pero entrar en los problemas de la complejidad urbana, es lo que hace de un edificio, una parte de la ciudad. Por lo tanto, la separación proyectual entre el espacio verde y el espacio cerrado, entre el espacio público y el privado, entre planta y alzado urbanos (...) eso es la crisis (...) Porque la arquitectura es efectivamente la única que tiene el mecanismo para vencer esta dificultad, para sintetizar esta dualidad cada vez más exagerada entre el espacio urbano y la forma arquitectónica.”⁶⁴

Se trata nuevamente, no de la individualidad de las formas, sino de cómo éstas se relacionan entre sí y entran en contacto con la tierra conformando un diálogo a través de los desniveles, de las fachadas, de los paramentos, de la vegetación recreada.

“Yo digo que la urbanidad son tres cosas: permeabilidad, sensualidad y respeto. La urbanidad es una palabra engañosa. Yo ya sé que la uso y bastante. Porque claro, cuando uno habla de urbanidad se refiere a la “cartilla de urbanidad” (...) Entonces, la urbanidad es buen comportamiento, es orden. La urbanidad ha estado asociada con la ciudad, no solamente en esta idea de buen comportamiento, de respetar el orden, sino también desde el punto de vista de la crítica urbanística y arquitectónica, sociológica de la ciudad, la urbanidad se ha asociado a la actividad: una cosa es muy urbana cuando pasan muchas cosas, cuando hay mucha actividad (...) la urbanidad es el centro y entonces

⁶⁴ En el discurso inaugural de la Escuela, para el año académico de 2009, Manuel de Solà-Morales se dirige a los estudiantes que inician sus estudios de Arquitectura, sobre asuntos fundamentales para recordar a lo largo de la carrera. Solà-Morales, M. (2009).

hay vida, hay gente diferente, hay luces, hay brillo (...) Pero la urbanidad que a mí me interesa en tanto que arquitecto y académico es la que no está en la actividad económica o social solamente, sino que está en la materia de la arquitectura, cuando la arquitectura, por su materia es urbana.”⁶⁵

La materia se hace urbana cuando un edificio permite entrar en él física o mentalmente. Es posible atravesar un edificio poroso, nos dejar ver con su relativa transparencia, aquello que oculta del otro lado; el impenetrable, es incapaz de comunicar. La sensualidad, será la propensión a permitir el placer de los sentidos; conlleva a un goce que se experimenta en el andar, mirar, ver, escuchar, oler, poder recordar. El respeto del arquitecto desde la fuerza que le imprime a la obra, conlleva tratar bien a la gente y “(...) es el único camino para preservar la dignidad humana en una sociedad desigual”.⁶⁶ Afirma Solà-Morales que un proyecto adquiere urbanidad cuando trabaja por el beneficio del más débil, del anciano, del niño, del pobre, del segregado.

Asevera Massimo Cacciari que en lugares cerrados, segregados, nunca podremos sentirnos habitantes de un territorio y podríamos sentirnos más alienados en esos lugares “protegidos” que en un vagón del metro. Es necesario el lugar donde habitar, pero estos no pueden estar cerrados, pues se contradice el tiempo en el territorio. Son necesarios los lugares donde lo individual nos comunique con lo universal.

“...Pero, mientras tanto, el tiempo de la metrópoli contrasta dramáticamente con su organización espacial, con la “pesadez” de sus edificios, con la masa de sus contenedores. Las masas de la metrópoli no se transforman en energía, sino que al contrario, la absorben, la consumen, exactamente lo contrario de lo que sucedía en la ciudad,

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Sennet, R. (1984).

donde se producía una correspondencia entre los tiempos de las funciones, de los valores, de las relaciones y de la calidad de las arquitecturas, donde la arquitectura enriquecía, potenciaba la calidad del conjunto. Debemos volver a encontrar dicha correspondencia, pero resulta imposible hacerlo volviendo a poner una *forma urbis* tradicional. Debemos “inventar” correspondencias, analogías entre el territorio posmetropolitano en el que vivimos y edificios, lugares donde poder habitar: debemos “inventar” edificios que sean lugares para la vida posmetropolitana, lugares que expresen y reflejen el tiempo, el movimiento.”⁶⁷

6. ESTADO DEL ARTE

Tal como se ha afirmado en la hipótesis de la cual parte el desarrollo de esta Tesis, el proyecto de las Torres del Parque constituye un paradigma en Colombia y Latinoamérica. Son profusas las publicaciones que se han hecho sobre el proyecto, sin embargo, ninguna ha profundizado sobre la historia que lo generó, su proceso creativo, el desarrollo de su construcción, el contexto sociopolítico particular de la ciudad y el país y las influencias específicas en la formación del autor.

En esta Tesis se ahonda en el sistema de relaciones y será parte importante para el análisis, una síntesis de las principales publicaciones consultadas sobre la obra del arquitecto, exaltando los aspectos originales que han significado para esta investigación.

Sobre el arquitecto y su obra

El cuarto número de la *Revista Arquitecturas*,⁶⁸ —dirigida y editada por un grupo de arquitectos y profesores colombianos, dentro de

los cuales se cuenta la autora de este trabajo—, está dedicado a algunos proyectos del arquitecto Rogelio Salmona (Las Torres del Parque, las casas con patio de la Sabana de Bogotá, la Biblioteca Virgilio Barco en Bogotá y su casa de fin de semana en Río Frío, Tabio, Cundinamarca). Los artículos reunieron material gráfico inédito para integrarlo con un relato histórico de la construcción de los edificios, donde se aborda el punto de vista sobre el trabajo arquitectónico y urbano de Salmona en relación con la cultura. La propuesta fue enfocada de manera original, comprendiendo esta obra como proyecto urbano, sin aislarla del quehacer de la arquitectura y su contexto sociopolítico y cultural.

Los textos principales provienen de sucesivas entrevistas hechas a Salmona, extensas conversaciones, que sintetizan en su contenido, una historia repleta de asuntos por resolver y de incertidumbres de un particular arquitecto, inmerso en la complejidad de una época y de una ciudad.

Así mismo, el análisis sobre el interior de las Torres publicado en esta Revista, escrito por la autora de esta Tesis, presenta un ejercicio de catalogación a través de características de localización, distribución y áreas para lograr explicar la complejidad del conjunto a partir de las unidades dúplex. Este ejemplar también contiene una aproximación al análisis estructural de las Torres y plantea la hipótesis novedosa de su relación con la estructura espacial que se generó en el piso urbano.

Rogelio Salmona, Arquitectura y Poética del lugar,⁶⁹ de Germán Téllez, libro reeditado tras la complementación y ampliación en dos tomos titulado *Obra Completa*,⁷⁰ será esencial como parte de varias de las reflexiones planteadas en esta Tesis. A través de su prosa incisiva, Téllez no pretende adular el trabajo de Salmona e inaugura y sostiene una crítica cimentada en su vivencia de la época y en una mirada profunda sobre la obra, soportada en su propia

⁶⁷ Cacciari, M (1990), p. 57.

⁶⁸ *Revista Arquitecturas* (4). (1999).

⁶⁹ Téllez, G. (1991).

⁷⁰ Téllez, G. (2006).

formación, y bagaje cultural amplio y su oficio como fotógrafo de la arquitectura. A lo largo de esta investigación entonces, la voz de Germán Téllez aparecerá como una conciencia que recuerda el deseo de una escritura crítica y distanciada, pero al mismo tiempo, pasional. La conciencia que permite la lectura crítica de Téllez se presentará como una constante inspiración que permite plantear líneas que podrán ser desarrolladas a través de indagaciones que profundicen sobre la mirada y análisis de la obra.

Por otra parte, Rogelio Salmona, legó una cantidad importante de artículos, borradores y versiones finales sobre sus reflexiones, escritas a lo largo de los años, una y otra vez, como si se tratara de edificios que se recrean en otros precedentes y al final resultan ser uno solo. De este monólogo en proceso, fue posible extraer apartes elaborados sobre los temas más profundos que relacionan su método de trabajo, principios, compromisos e inquietudes. Estos escritos, están caracterizados por una singular coherencia, lograda, tal vez, por el hecho de insistir en el proceso de escribir y reescribir para lograr la pertinente presición.

Dos textos principales se presentan completos en los Anexos, pues serán estos los que de cierta forma envuelven el proyecto de las Torres; *Comentarios sobre el Concurso del Colegio Emilio Cifuentes*⁷¹, publicado originalmente en el año 1959 y *El Conjunto Residencial El Parque, Memoria del proyecto*⁷². Ambos escritos se toman en esta Tesis como *manifiestos*, pues originalmente fueron planteamientos, para luego verificar el paso tan necesario de trascender la teoría y plasmar la práctica. El capítulo *Mnemosyne para Las Torres*, se apoyará en el análisis de estos dos textos.

Otros escritos de Salmona serán retomados con frecuencia dentro del texto para otorgarle la voz al propio arquitecto dentro de la historia. Estos, en general ensayos cortos sobre temas puntuales, serán referidos en la bibliografía.

71 Ver Anexo 5.

72 Ver Anexo 8.

*Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona*⁷³, la extensa conversación con la periodista Claudia Arcila, permite rescatar a Salmona, para descifrar sus reflexiones. En esta entrevista, Salmona utiliza la arquitectura para hablar de sí mismo y para expresar, sobre un enfoque filosófico y literario, su pensamiento y recuerdo de las tres entidades que conforman el universo de sus composiciones: La Casa, La Ciudad y El Paisaje. Este texto fue referente esencial para consolidar esta investigación, pues, la modalidad a través de la cual se construyó, así como el acierto de los temas tratados, permite comprender al personaje en relación con un mundo sensible, lleno de referencias y memoria. Las permanentes alusiones a sus autores favoritos, los recuerdos de su infancia consolidados en la casa con patio, en el paisaje bogotano, su preocupación por la integración entre arquitectura y ciudad para la construcción de un ciudadano, entre otros temas, se convertirán en herramienta para la consolidación del análisis.

Otra forma de aproximarse a la obra de Salmona se realizó a través del libro *Rogelio Salmona*, del arquitecto Ricardo Castro, donde se expone su obra y en particular, el Conjunto desde dos puntos de vista, que se conjugan en el tributo que le rinde el autor a su maestro.⁷⁴ Para este investigador la apariencia física de las Torres, mejora las condiciones de vida de la ciudad y sobre este argumento, se explaya en la exposición de imágenes que nos presentan unos edificios cambiantes, involucrando su punto de vista como observador.

Una invaluable fuente de consulta, será también la *Revista Proa*.⁷⁵ A través de esta publicación periódica colombiana sobre temas de arquitectura y ciudad, se evidencian las posturas estéticas y de sus directores sobre el desarrollo de Bogotá y en algunos números específicos, la mirada sobre la propuesta de las Torres. En esta

73 Arcila, C. (2007).

74 Castro, R. (2008).

75 Revistas Proa dedicadas a las Torres del Parque: 186 de 1967; 231 de 1972 y 297 de 1981.

Revista el arquitecto Germán Téllez reseña y analiza el Conjunto a partir de una conversación con el autor de la obra, recién inauguró el proyecto. —Se presentó allí el Conjunto como la posibilidad para resolver el hábitat de alta densidad partiendo de las características del lugar, especialmente novedoso en cuanto a su luminosidad. La variedad de sus espacios pretendía el desarrollo de la colectividad en conjunción con la vida privada de los habitantes—.

Acerca de las tesis desarrolladas durante los últimos años sobre la obra del arquitecto Rogelio Salmona, vale la pena mencionar la titulada *Rogelio Salmona, un arquitecto frente a la Historia*,⁷⁶ de la arquitecta Cristina Albornoz, documento que aportó datos inéditos sobre la etapa formativa y la actividad académica. Esta tesis recopila documentos hallados en fondos institucionales de la Universidad Nacional y de la Universidad de los Andes y revela y aclara fechas, datos, nombres, de un periodo hasta el momento desconocido de la vida del arquitecto. Ha sido especialmente interesante para el presente trabajo, la entrevista de esta autora que revela algunos acontecimientos sucedidos entre 1945 a 1961, específicamente su relación laborar con Pierre Francastel.

De otra parte, la tesis de David Delgado,⁷⁷ presenta el proyecto de las Torres del Parque como una idea de ciudad y de vivienda, a través de la cual la geografía se convierte en actividad y posteriormente en paisaje. Para demostrar su hipótesis, lleva a cabo un ejercicio rico en imágenes, trazando líneas de relación históricas, físicas y metafísicas que integran la geografía con el proyecto de Salmona.

El trabajo llevado a cabo por Elisenda Monzón a través de su tesis doctoral⁷⁸, fue también de gran utilidad, ya que se presenta como el intento más juicioso de elaborar un catálogo completo de la obra del arquitecto. Comprender su obra como un proceso, es una lección que se expone ante su lectura.

76 Albornoz, C. (2011).

77 Delgado, D. (2012).

78 Monzón, E. (2010).

El catálogo que se elaboró para la exposición itinerante de la obra del arquitecto⁷⁹, así como la línea del tiempo que no se publicó dentro de este volumen, constituyen un aporte importante para su estudio y comprensión. Reúne el trabajo de investigación general, avanzado a lo largo de dos años y medio por un equipo de más de trece personas. A través de la estructura por capítulos planteada para el recorrido de la exposición, el catálogo presenta la biografía concertada del arquitecto, la introducción a cargo del historiador de la arquitectura Kenneth Frampton y cuatro apartes esenciales que agrupan la mayor parte de sus propuestas: *Contrapropuestas urbanas*, *Traza y memoria*, *Composición y recorrido* y *Extender el límite*. En este catálogo se presentaron por primera vez, planos, bocetos y fotografías reveladoras. Como colofón, reúne una serie imprescindible de artículos escritos por él mismo, desde 1959 hasta el 2005, en donde expone cada uno de los temas recurrentes en sus proyectos.

El archivo del arquitecto

El archivo del arquitecto contiene información gráfica de más de 150 proyectos y obras. El “folder N°2” —Libro Negro— contiene en uno de sus apartes el inventario de los planos elaborados para las Torres del Parque. El criterio de clasificación de la información (aproximadamente 200 planos en formato de 1.00 X 0.70 mts, dibujados en lápiz y tinta), fue determinado por el arquitecto desde la etapa de anteproyecto, avanzando hacia un despiece de los detalles constructivos revisados en obra, con una última fecha identificada en mayo de 1972. Este archivo es la cantera más importante para la Tesis, pues los planos en el caso de Salmona, son documentos completos que proveen de más elementos que los propiamente gráficos de un dibujo técnico. Los cuadros de áreas, así como las instrucciones geométricas para el trazado en plan-

79 AA.VV. (2006).

ta de las Torres y las precisiones sobre cambios en el diseño del espacio colectivo, o los detalles de la traba de los ladrillos para la fachada, están contenidas allí y han sido vistas en calidad de documentos de estudio por primera vez, por quien escribe esta Investigación, como material.

De otra parte, la *Fundación Rogelio Salmona*, catalogó los planos de las obras precedentes a las Torres y un archivo con las notas de prensa, artículos escritos sobre y por Salmona, así como sus cuadernos de viaje con algunos esquemas y notas. Su biblioteca y el lugar en donde coleccionaba las imágenes evocadoras, se encuentran prácticamente intactas desde su muerte, conformando un legado fundamental para confirmar lecturas, autores y referencias.

Finalmente, el archivo del arquitecto Urbano Ripoll, coordinador de la construcción del proyecto, aportó planos técnicos, referidos a los detalles de la cimentación y estructura, los que, como se precisa en el índice, son aspectos fundamentales para entender el proceso en sus diferentes fases, así como las determinantes de la forma final.

Visiones del proyecto

Se consultó el archivo de notas de prensa recopilado en la oficina del arquitecto, cuyo orden fue coordinado por la autora de esta tesis. En él, están reunidas la mayor cantidad de notas, crónicas, reseñas y artículos provenientes de diarios oficiales locales e internacionales, en los cuales se menciona el proyecto de las Torres del Parque. Se destacan los artículos de revistas especializadas francesas, norteamericanas y españolas, principalmente, con detalladas descripciones y con material gráfico original proveniente del taller del arquitecto.

La publicación de Anne Berty, *Architectures Colombiennes*, en 1981, es destacable, pues hizo posible que la obra de arquitectos como Martínez, Bermúdez o Salmona —por citar solo algunos—,

se diera a conocer por primera vez en el antiguo continente. A través de la *Architectural Review* y de la *Architectural Aujour'hui*, por citar las más relevantes, fue introducida esta obra en el repertorio del *Brutalismo*, dadas las características de uso de un material como el ladrillo. El capítulo VIII. de esta Tesis *BLOQUE A BLOQUE. UNA VISIÓN DESDE LA PRENSA ESCRITA*, contiene una selección de los principales artículos de prensa donde se evidencia el devenir y las diferentes miradas que se harán en los ámbitos nacionales e internacionales sobre el proyecto y su autor.

Sobre Bogotá Moderna

La investigación desarrollada por la Maestría en Urbanismo de la Universidad Nacional de Colombia: *Bogotá años 50, el inicio de la modernidad*, liderada por los arquitectos Juan Carlos del Castillo, José Salazar, René Carrasco y Tatiana Urrea Uyabán entre otros, proveyó del material necesario para ubicar el proyecto en el meollo de la modernidad planeada y construida de la ciudad de Bogotá. Dentro de la línea de investigación de esta maestría, denominada *Ciudad modernizada*, fueron consultadas varias tesis de estudiantes, que se centraron sobre temas específicos de esta década.

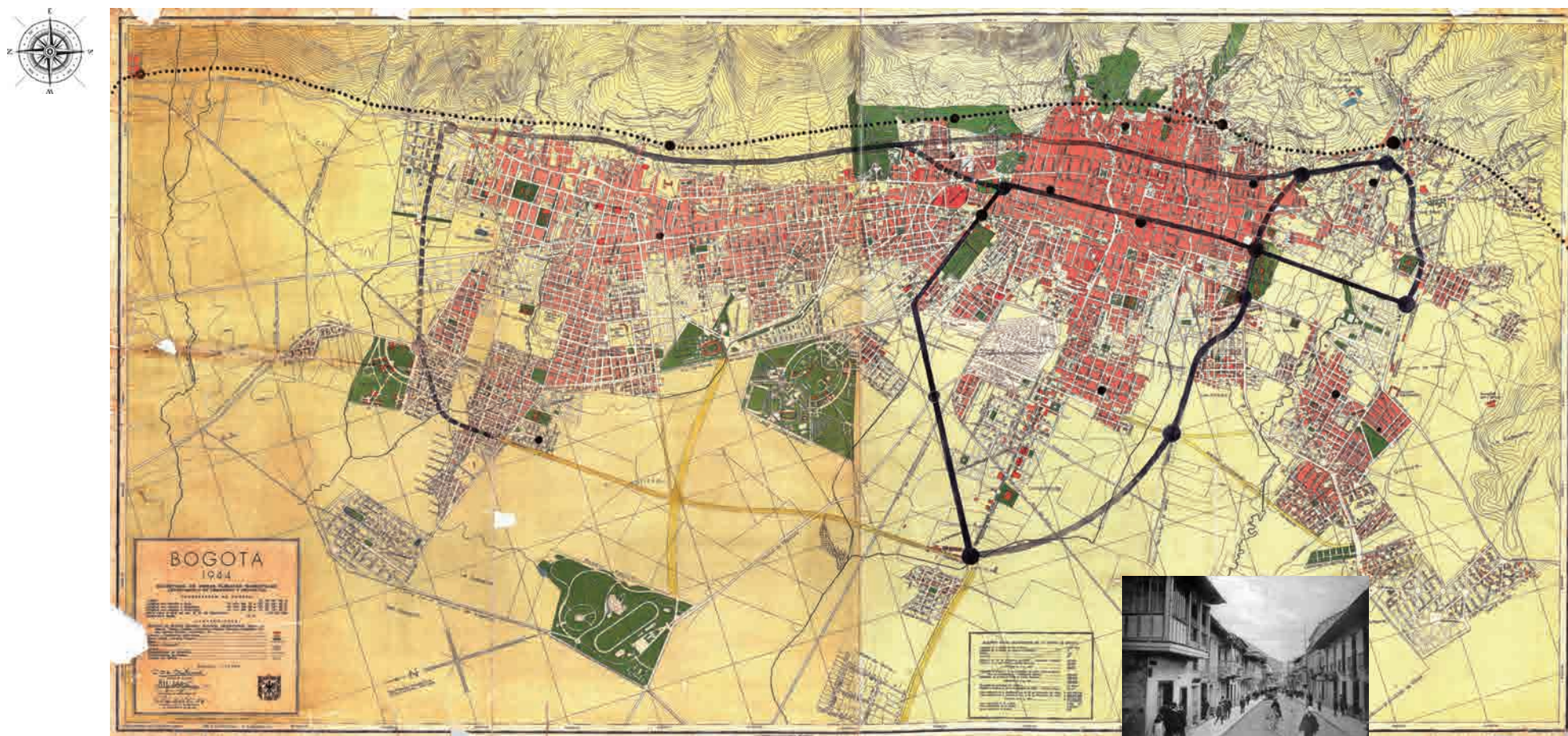
Resultaron de gran utilidad, especialmente las entrevistas editadas y publicadas por la Universidad de los Andes en los tres tomos de *Conversaciones de Arquitectura Colombiana*, pues el testimonio de viva voz de los protagonistas del momento, fue completando vacíos de contenido, consiguiendo una narración colectiva de los hechos.

La publicación gestada y coordinada por María Cecilia O'Byrne, *Le Corbusier en Bogotá 1947-1951*, fue de gran utilidad, ya que a través de la recopilación de artículos procedentes de diversas manos, reconstruye capítulos esenciales sobre el efecto Le Corbusier en Bogotá en la década de los años cincuenta. Otro ejemplar, dirigido por ella misma, en compañía con Marcela Ángel, es el

dedicado a la vida y obra de Germán Samper: *Casa+Casa+Casa = ¿Ciudad? Germán Samper, una investigación en vivienda*, contiene material antes no publicado sobre la vida y obra de este arquitecto, compañero y amigo de Salmons en París y Bogotá.

Libros como *Arquitectura y Estado* de Carlos Niño, *Historia de la Arquitectura en Colombia* y *Ciudad y Arquitectura: seis generaciones que construyeron la América Latina Moderna*, de Silvia Arango, proporcionaron un panorama general de las décadas que contempla esta investigación.

Una genealogía para las Torres del Parque



Plano de Bogotá 1944. Sección de Obras Públicas Municipales. Oficina de Urbanismo y Proyecto.
Cuéllar, M. y Mejía G. (2007).

Aspecto de la ciudad de Bogotá en la década de los años cuarenta.
Archivo de imágenes de la investigación Bogotá años cincuenta. Historia de Bogotá en el siglo XX.

1. BOGOTÁ - PARÍS

Nunca en mi vida había visto nada que tuviera más de tres metros sobre el nivel del mar. Entonces el tren venía agarrándose con las uñas y en la tarde entraba a la Sabana. ¿Tu sabes que era una verdadera maravilla entrar en la Sabana en un trencito que le costaba trabajo subir, que respiraba con dificultad y que de pronto comenzaba a correr como un caballito? Iba parando en unas estaciones en donde vendían unas gallinas amarillas y unas papas nevadas... Y había frío [...] Y era absolutamente maravilloso ver esa Sabana [...] Yo no sé si es un trauma [...] recuerdo perfectamente mi primera llegada a París. Recuerdo perfectamente la primera llegada a Roma, la primera llegada a New York... sí, pero ninguna me ha impresionado tanto como la de Bogotá.

Gabriel García Márquez

Rogelio Salmona Mordolls¹, llega a Colombia en 1931 de la mano de sus padres, Mauricio Salmona y Luisa Mordolls.

“(...) Eran tiempos distintos. Después de casarse, el padre indagó y vino a Barranquilla a montar una fábrica de seda de Barcelona. Luego el matrimonio partió nuevamente. Sin saber muy qué era lo que creían, creían que estaban hechos de Europa y para Europa. Así, él nació en París, donde pensaron quedarse para siempre. Pero no, ya no podían irse de aquí, de la magia de este territorio, de manera que regresaron, primero a Barranquilla, más tarde a Bogotá, y jamás volvieron a salir, hasta la muerte.”²

Permanecen en la ciudad de Barranquilla, puerto principal sobre el mar Caribe, hasta 1933 cuando consideran que Bogotá, la ciudad capital, es el lugar apropiado para formar intelectualmente a sus

dos hijos varones. Su padre, judío sefardita, nacido en Tesalónica, Grecia y su madre en Béziers, Sur de Francia. Él autodenominado “libre pensador”, técnico, coloreaba seda —un trabajo muy común en Barcelona—, donde vivió durante buena parte de su vida. Ambos se convirtieron en amantes de Colombia, país que los recibió como a tantos otros refugiados judíos o republicanos españoles que llegaron huyendo de la guerra. Viajaron a través del país, fueron conocedores de sus tradiciones y grandes lectores de la literatura hispanoamericana, cuyos ejemplares alimentaron su rica biblioteca.

En Bogotá, se establecieron en Teusaquillo, barrio de clase media-alta, en cuyas inmediaciones, se había inaugurado el Parque Nacional Olaya Herrera, que se encaramaba por entre los Cerros Orientales, hasta perderse en los nacimientos exuberantes de los abundantes ríos y canales que recorrían Bogotá. Rogelio Salmona y su hermano Gérard,—nacido también en París el 9 de octubre de 1928—, crecieron presenciando las transformaciones abruptas que implicó la construcción de una ciudad que se encaminó lentamente hacia una precaria modernidad.

“Yo tenía unos seis años y de Teusaquillo me acuerdo de todo. Fue para mí como un pequeño universo, lleno de amigos que se reunían en el parque y recorríamos las calles en bicicleta. Era como una pequeña ciudad que nos pertenecía: conocíamos cada una de sus casas con sus jardines —que no eran antejardines sino jardines de verdad—. La palabra antejardín es un invento realmente ridículo [se ríe]. Además, había una escala, con una gran unidad, con casas de dos, tres pisos y, además, era un barrio bien arborizado.”³

La relación con sus padres —según lo relata Micheline Clement⁴, posteriormente apellidada Salmona, su primera esposa—,

¹ Nace el 28 de abril de 1927 en París, Francia y muere el 3 de octubre de 2007 en Bogotá, Colombia.

² Rogelio Salmona en: Garavito, F. (1998). pp. 3-8.

³ Salmona en: Angulo, G. (2011).

⁴ Micheline Clement, nace el 27 de agosto de 1931 en La Marsa, Túnez. Hizo sus estudios en la Sorbona, en la ciudad de París, con los antropólogos Claude Lévi-Strauss y Roger Bastide. Socióloga, firma sus artículos y libros “Michèle Salmona”.



Avenida Caracas.
 Archivo fotográfico de Gumersindo Cuéllar.
 BLAA.



Barrio de Santa Teresita.
 Archivo fotográfico de Gumersindo Cuéllar. BLAA.

fue encausada en todo momento hacia la construcción de una actitud que le permitiera al joven, desplazarse por este panorama rápidamente cambiante de la ciudad que habitaba, sin olvidar su origen y el de sus padres. En contadas ocasiones Salmona recordará esta primera etapa de su vida, la experiencia en casa de sus padres, e incluso, la compañía de su hermano. La influencia que de ellos recibió lo marcó para siempre, hasta tal punto que algunos de sus temas desarrollados en sus proyectos pueden provenir de estos momentos.

“El fuerte de mi padre no era la cultura sino la civilización⁵. Así podía asociar la Sabana de Bogotá a su mundo Mediterráneo. De él aprendí a captar y apreciar las cosas físicas. En mi casa familiar se enseñaba el respeto por los objetos. Las formas de éstos tenían un significado y un valor, por humildes que fueran. Había una jerarquía de importancias de lo cotidiano.”⁶

1.1. Una mente francesa en medio de los Andes

Bogotá, por entonces, se recuerda como una villa grande y lluviosa, recostada sobre los Cerros Orientales. Un lugar en donde los cambios del mundo moderno aún estaban a un par de décadas de camino. Aislada del mundo caribeño a mil kilómetros de distancia de cualquier puerto y encubierta en la cima de los Andes, apenas iniciaba su desarrollo como centro del país. En los comienzos del siglo XX la ciudad había concentrado sus esfuerzos en la

construcción de edificios institucionales y civiles, la periferia albergaba de manera desordenada una población migrante de escasos recursos. La acción especulativa de grandes terrenos libres, propiedad de antiguas haciendas, daría origen a un crecimiento a saltos y sin articulación con el núcleo fundacional. Ante el abandono del Estado, fueron las sociedades de caridad las que en estos inicios promovieron la construcción de los primeros barrios para albergar a una creciente población obrera.

Recién en el año de 1929, se crea el Departamento de Urbanismo, con el propósito de dar coherencia al crecimiento y planeación de la ciudad con apenas 270.000 habitantes⁷. Se encargaría su dirección al arquitecto austriaco Karl Brunner, llegado al país hacía poco tiempo. Las propuestas y cambios, los trazados para los primeros barrios en diagonal y transversal, los bulevares y *cul de sacs*, *park ways*, los *promenades*, sorprendieron a Bogotá aún inscrita dentro del riguroso damero español. El Banco Central Hipotecario —BCH (1932) y luego el Instituto de Crédito Territorial— ICT (1939)⁸, instituciones estatales creadas con el fin de promover la construcción de vivienda obrera y para la creciente clase media, acogieron para sus propuestas de diseño las ideas provenientes de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna-CIAM, y se convirtieron en *laboratorios* de experimentación.

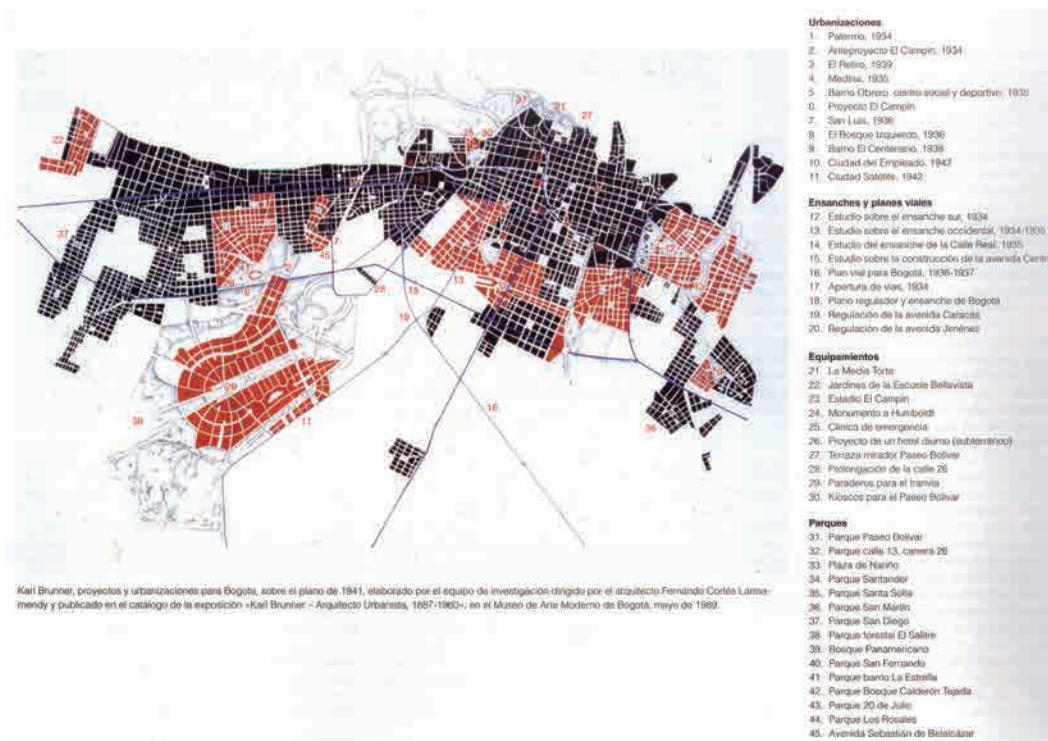
Bogotá en los años treinta y tras la ruptura de la hegemonía, rompe el núcleo central y se empiezan a construir nuevos barrios hacia el occidente: Teusaquillo, Santa Teresita, Palermo y

5 Acerca de la diferencia entre cultura y civilización, para Salmona fue preciso aclarar el uso de los conceptos para la construcción de las ideas. En este sentido, comprendía la *Civilización* como el estadio cultural propio de las sociedades más avanzadas, debido al nivel de sus costumbres, artes e ideas, mientras que la *Cultura* no corresponde más que a los conocimientos que permiten desarrollar un juicio crítico a un individuo. Este tema de la civilización como real poder asociativo y herramienta potente de la memoria, reaparecerá en la vida de Salmona en casi cualquier momento y lugar, tanto para redactar un texto, como para componer un proyecto arquitectónico repleto de referentes históricos, así como de asumir esa construcción sin omitir las fuentes.

6 Rogelio Salmona en: Téllez, G. (1991), p. 20.

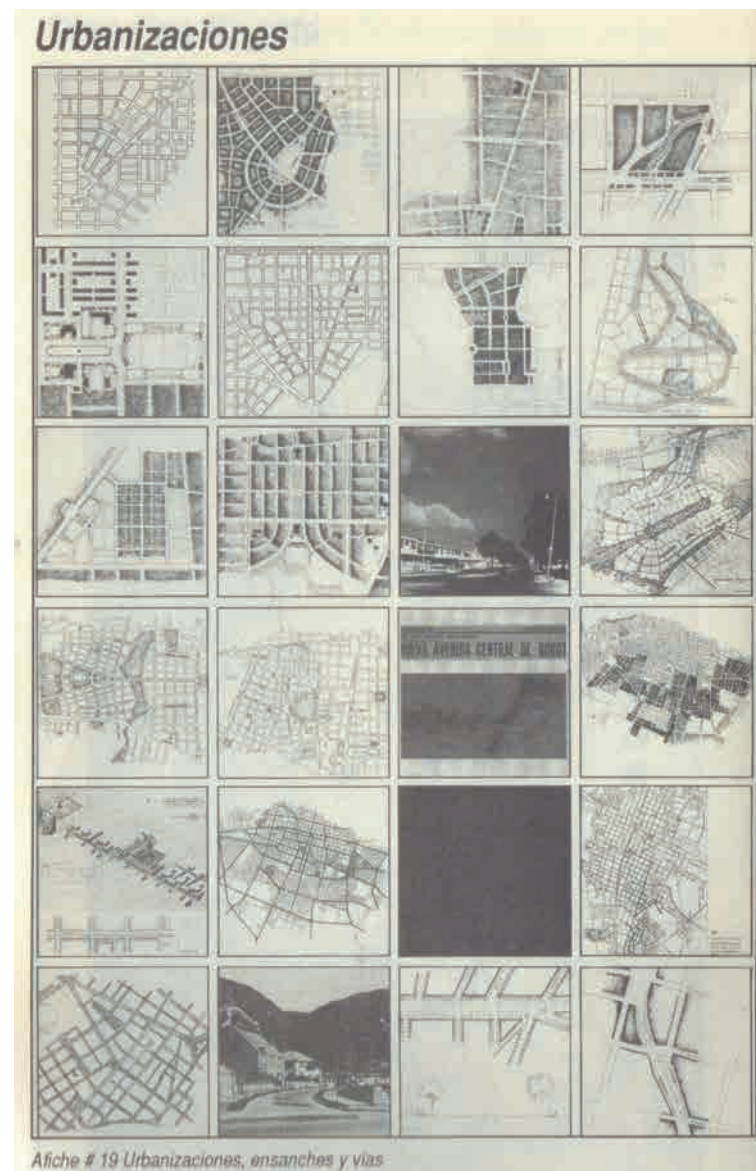
7 Planear la ciudad futura implicaba: (...) “hacer el estudio de la legislación que reglamente las urbanizaciones y facilite la apertura y ensanche de las vías urbanas y, en general de todos los problemas de urbanismo relacionados son el desarrollo de Bogotá”: definición del perímetro urbano, establecimiento de la densidad, zonificación, fomento de viviendas baratas y formación de barrios obreros. Acuerdo 28 de 1933, (agosto 11).

8 La Caja de Vivienda Popular - CVP (1942), la Caja de Vivienda Militar (1947), el Banco de Ahorro y Vivienda (1965) y el Fondo Nacional del Ahorro - FNA, fueron entidades creadas para sumarse a la acción del Estado frente a la crisis de la vivienda.



Proyectos y urbanizaciones de Karl Brunner en Bogotá, redibujadas sobre el plano de 1941.

Karl Brunner –Arquitecto Urbanista. Catálogo para la exposición. MAMBO, 1989.



Urbanizaciones, ensanches, Vías y equipamientos planeados por Brunner en la década de 1930. Afiches 19 y 20 Karl Brunner –Arquitecto Urbanista. Catálogo para la exposición. MAMBO, 1989.

La Magdalena, cuyos diseños importados de Inglaterra y en algunos casos de Francia, se adaptaban a las técnicas y materiales del lugar. Casas *Tudor* alrededor de un parque, en ladrillo a la vista, de dos plantas con altillo y tejado de dos aguas con teja de barro, antejardín, amplios andenes arborizados, fueron conectadas por grandes avenidas que dieron espacio al nuevo protagonista de la vida de la urbe —el automóvil—.

“En La Magdalena construían una serie de arquitectos comerciales, Casanova y Manhein, por ejemplo, que habían estudiado en Chile y comenzaban a inundar a Bogotá con casas de techo a dos aguas, tejas de barro y zarzos, divertidas, pero desproporcionadas, también heladas, con su misterio y sus rincones, donde los niños de ese entonces podían jugar o esconderse ...”⁹

La clase media alta empieza a migrar del centro tradicional hacia estas nuevas urbanizaciones que llamarán “higiénicas” y en ellas residen aquellos que harán parte de la historia; en Santa Teresita vivieron Jorge Eliécer Gaitán —líder liberal asesinado el 9 de abril de 1948—; a unas cuantas calles Laureano Gómez, líder del partido conservador y su más férreo opositor; un poco más allá, el general Gustavo Rojas Pinilla, presidente por golpe de Estado y Mariano Ospina Pérez, entre muchos otros de los bogotanos memorables de entonces. Para finales de la década de los treinta, las comunidades judías recién establecidas en el país, encontraron en el barrio Armenia, y luego en La Soledad, los lugares para construir sus residencias y levantar las primeras sinagogas.

En la *cartografía de los recuerdos* que elaboró Salmona a lo largo de su vida, hará frecuente alusión a una infancia bucólica y placenteramente solitaria, entre patios, jácenas, aljibes y jardines con macetas de tierra y arena, asomándose a las grandes porciones de cielo contenidas entre muros de ladrillo, viendo pasar las nubes

9 Rogelio Salmona en: Garavito, F. (1998), pp. 3-8.

y sintiendo la lluvia persistente durante las tardes de ocio.¹⁰ Son de esta época las impresiones más memorables, relacionadas con el lugar, el paisaje, la geografía y la tradición. Resulta tal su fuerza que convertidas en memoria y nostalgia, lo llevan a reafirmar su decisión de construir para siempre su casa en Bogotá.¹¹

“A la hora de relacionar la arquitectura con el paisaje, la memoria es fundamental. Mi recuerdo de la infancia es más que todo recuerdo de jardines, olores de plantas aromáticas, moyos, agua. Cada semana buscábamos lugares distintos para correr. Nos gustaba el olor a tierra mojada. Las épocas soleadas en cambio, dejaban un particular olor a hojas secas y más que aromas, remembranza de colores. Descubríamos las diversas plantas, algunas descritas por Humboldt como epidendros de diversos colores, con sus flores asomadas al aire, las más conocidas y las más secretas. Aralias, espinos, saviás de olor penetrante por entre las cuales correr era un placer. Desde muy temprana edad supe que ese lugar sería el mío, en el cual construiría mi casa.”¹²

Germán Téllez, arquitecto, será el biógrafo de Salmona. Amigo, compañero de viajes, de trabajo, excelente crítico y mejor fotógrafo, escribe la semblanza de su vida y obras. Para él, la infancia de Salmona, tan distante del mundo europeo que lo precedía, así

10 Esta etapa de la vida del arquitecto es evocada en las conversaciones entre Claudia Arcila y Rogelio Salmona. Desde la misma estructura del libro que propone tres capítulos que permiten al lector aproximarse a las escalas que todo lo abarcaban para él: 1. La Casa; 2. La Ciudad y 3. El Paisaje. Salmona hace alarde de su memoria y recrea la selección de los recuerdos conservados que le son útiles para componer su obra. Ver: Arcila, C. (2007).

11 Rogelio Salmona: “Nació en París, pero mejor nació en Teusaquillo. Ahí fue su infancia, ahí pasó momentos felices. En ese entonces el barrio estaba en construcción. Allá descubrió las obras, los andamios, el paisaje a través de las arquitecturas. Allá tuvo también un grupo de amigos, para ir a pescar al río Bogotá, para subir a los Cerros por la quebrada del Arzobispo, para pasear en bicicleta hasta Fontibón, un lugar que quedaba enormemente lejos. Todo esto lo acostumbró a apreciar a Bogotá, la horrible, a hablar de ella con afecto.” En: Garavito, F. (1998), pp. 3-8

12 Arcila, C. (2007), p. 172.



Barrio Teusaquillo en 1928-29.
Téllez, G. (1991).



Folleto de promoción del Barrio Teusaquillo, sobre el plano de Bogotá de 1933.
Cuéllar, M. y Mejía, G. (2007).



Propaganda de la época sobre las nuevas urbanizaciones ubicadas en la periferia de la ciudad.
Revista Chapinero (1930).

como el juego —en tanto acción lúdica que conduce al aprendizaje placentero— con los materiales y las herramientas que construyen los espacios de la periferia bogotana de entonces, resultan anticipatorios para aquello que años después se convertiría en la razón de su vida: la composición espacial. El hecho de que el niño, hijo de europeos viviera alejado de su país natal, en contacto con las características de Bogotá, aunado a la personalidad de sus padres, lo convierte en alguien que a través del espacio comprende el mundo y lo convierte en su propio entorno:

“Resulta paradójico que la colombianización del niño nacido en París que es Rogelio Salmona haya ocurrido a la sombra cultural de Francia. Una inteligente y sensitiva adopción del medio físico bogotano marcó la época escolar de Salmona. Su identificación con el medio cultural colombiano ocurrió circunstancialmente sin una etapa infantil previa en Europa. Así la niñez de Salmona es prácticamente toda colombiana. En ella aparece una ferviente exploración del espacio, como idea del mundo físico en torno suyo. Sus padres habitaron en una zona de Bogotá en plena formación en los años treinta, los barrios de Teusaquillo, Santa Teresita y Palermo. Arquitectos, ingenieros y maestros constructores competían para construir allí la nueva arquitectura de sabroso eclecticismo o crudo modernismo predominante entonces en la ciudad. Salmona vivió su infancia “saltando entre andamios, viendo pegar ladrillo y cortar tablas”. Y observando también la mezcla de argamasas, la postura de tejas y por sobre todo, llevando en su visión la imagen constante de la textura, los colores, el tacto del ladrillo bogotano.”¹³

La formación escolar de Salmona se inició hacia los seis años en el Liceo Francés —inaugurado en 1934— ubicado para entonces en la Carrera 7ª con Calle 66, en el aún distante barrio de Chapinero. Era un colegio laico y mixto, fundado por colombianos que habían residido en Francia y querían continuar con una educación

semejante para sus hijos, basada en la tolerancia, el esfuerzo, la solidaridad y el sentido crítico. La búsqueda experimental promovida por el colegio, así como la formación bilingüe, el conocimiento de los filósofos, literatos y artistas franceses, acompañaron a Salmona a lo largo de su infancia y juventud. Al repasar las conferencias, entrevistas y escritos de Salmona, son frecuentes las menciones a Gastón Bachelarda, a Henri Lefebvre, a Apollinaire, y a Jacques Rancière, por citar algunos; la formación racional francesa, sumada a la culturización familiar y a la observación y vivencia del entorno inmediato, crearon en Salmona, desde una temprana edad, una mirada y una sensibilidad en que estos contextos particulares se mezclaron, entretejieron y encontraron con el tiempo, una forma novedosa de expresión a través de su trabajo.

Poco más se sabe de ese periodo inicial pero de efecto rotundo para Salmona en la ciudad de Bogotá. Su carácter reservado, el pudor y la protección de su privacidad a toda costa, la ausencia de registros fotográficos, cartas o diarios, impiden hacer cábalas sobre ese tiempo. Sin embargo, a través de su relación con el ambiente que le rodeaba, no es extraño que frente a una toma de posición ética y política, Salmona expresara su preferencia permanente por la revolución intelectual, que manifestó, no sólo a través de la elección de lecturas y de ciertas compañías, sino que lo llevó a elegir como opción la Universidad Nacional, en donde la vida académica empezaba a sentir la necesidad de una participación masiva a través de agrupaciones estudiantiles de tendencia revolucionaria. Salmona, en particular, expresó en varios momentos de su vida, su tendencia hacia los desfavorecidos, los desvalidos y en contra del “imperialismo” y de la “devastadora sociedad de consumo”, tan en contravía con la realidad concreta de nuestro país.

Tal era su contundencia sobre la adopción de una posición política, que hablar francés a la perfección justificaba su mudez ante un inglés que nunca quiso pronunciar.

Salmona conoció a Jorge Eliécer Gaitán siendo niño, de la mano de su padre, en la plaza pública, allí donde el pueblo, encontraba

¹³ Téllez, G. (1991), p. 22.



Otras de las cuatro principales avenidas
de Bogotá, en sus sectores residenciales. Avenida
39, entre carreras 13 y 14; Avenida 45, abajo de la carrera 14;
Avenida Caracas, en La Magdalena y Avenida 13, sector de la Avenida Chile.



Anuncio de nuevas obras en Bogotá, publicado en 1944 en una revista de la época.
Revista Casas y Lotes vol II N°2, 1944.



Multitud reunida
en la plaza pública, en torno
a Jorge Eliécer Gaitán.

Archivo investigación Bogotá
Años cincuenta, de la Universi-
dad Nacional de Colombia.



Fachada del Liceo Francés.
http://www.asalf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=215&Itemid=214



Jorge Eliécer Gaitán en discurso radial.
Archivo fotográfico de Sady González. BLAA.

por primera vez una voz que los representara. Y era en este espacio público en donde “El Jefe” era el ideal de ese pueblo que lo único que pedía era la verdadera democracia. La *Marcha del Silencio*, unos meses antes de su muerte, convocó a miles de campesinos y obreros, en absoluta mudez, caminando por las calles de Bogotá, reclamando derechos que nunca habían tenido y que Jorge Eliécer Gaitán ofrecía de una manera tan lejana a la politiquería tradicional, que sonaba posible, verdadera, cercana.

Para entonces, la ciudad había cambiado rápidamente. Ya no era la villa que lo había recibido de niño. La población había aumentado y consecuentemente, los problemas también. El déficit de vivienda y servicios iba en aumento, la realidad de Bogotá sobrepasaba por mucho la fiebre hasta ahora teórica de la planeación, pero sobre todo, el ambiente violento se constataba tanto en la ciudad como en el campo y éste último, se vaciaba confirmando que en adelante, también Colombia, se convertiría en un país de ciudades.

“Cuando la casa de Teusaquillo comenzó a volverse estrecha, la familia se pasó a la primera que se construyó en el barrio de La Magdalena. Entre Teusaquillo y el vecino sector de Santa Teresita (por donde pasaba la quebrada del Arzobispo) había un gran bosque de eucaliptos que empezaban a talar para levantar las urbanizaciones.(...) A mi casa llegaban muchas revistas. Un buen día cayó en mis manos una de ellas, gringa, donde se veían unas magníficas casas con fantásticos jardines. “Por ahí puede ser la cosa”, me dije además ya le conté que yo vivía en medio de las obras: La Magdalena estaba en construcción. Uno jugaba entre los andamios, hablaba con los obreros, oía sus experiencias. Era interesante sentarse con ellos a ver cómo construían. Se trataba de una relación muy directa con dos aspectos importantes: la arquitectura y el pueblo. Ahí estaba Jorge Eliécer Gaitán. Los obreros me explicaban lo que estaban haciendo.”¹⁴

14 Rogelio Salmona en: Garavito, F. (1998), pp. 3-8.

1.2. Juventud: el ámbito de la Universidad Nacional

Para 1930 sube al poder el presidente Enrique Olaya Herrera, liberal y se rompe así la hegemonía conservadora, luego de más de cuarenta años a cargo del los destinos del país. Es en esta década cuando se inicia un trascendental cambio en la historia de los procesos educativos en Colombia al proponer la responsabilidad del Estado frente a la educación pública. Uno de los hitos más importantes se logró con la construcción de la Ciudad Universitaria —llamada luego la Ciudad Blanca—. Leopoldo Rother, arquitecto alemán, fue comisionado para hacer el proyecto sobre las bases del psicopedagogo Fritz Karsen. Rother formuló los esquemas para la organización urbanística de la Ciudad Universitaria y proyectó algunos de sus edificios.

El alemán planteó el *campus* rodeado de áreas verdes y de espacio libre y una serie de edificios, todos coherentes entre sí, los que manifestarían un particular equilibrio. Se adaptó para su diseño un lenguaje arquitectónico único, uniformado y con un solo color, el blanco, de allí su sobrenombre. Leopoldo Rother, Alberto Wills Ferro, Eusebio Santamaría, Ernest Blumenthal, José María Cifuentes, Enrich Lange, Bruno Violi y Julio Bonilla Plata diseñaron los edificios iniciales.

Construidos entre 1938 y 1942, los edificios de Arquitectura (E. Lange, E. Blumenthal), de Derecho (A. Wills Ferro, 1940), las Residencias (J. Bonilla Plata) e Ingeniería (L. Rother, B. Violi), reflejan, para los arquitectos, un “cubismo purista” influenciado por Le Corbusier, y con rasgos de la escuela de la Bauhaus, en Dessau, Alemania. Se levantaron entonces una serie de volúmenes horizontales, prismáticos y austeros.

Reunidas sus facultades en este *campus* recién construido, la Universidad Nacional de Bogotá, albergó entonces una gran población proveniente de provincias. Alojados en las residencias o en pensiones en el centro de la ciudad, hijos de obreros y trabajadores, estudiantes de orígenes económicos diferentes encontraban en el



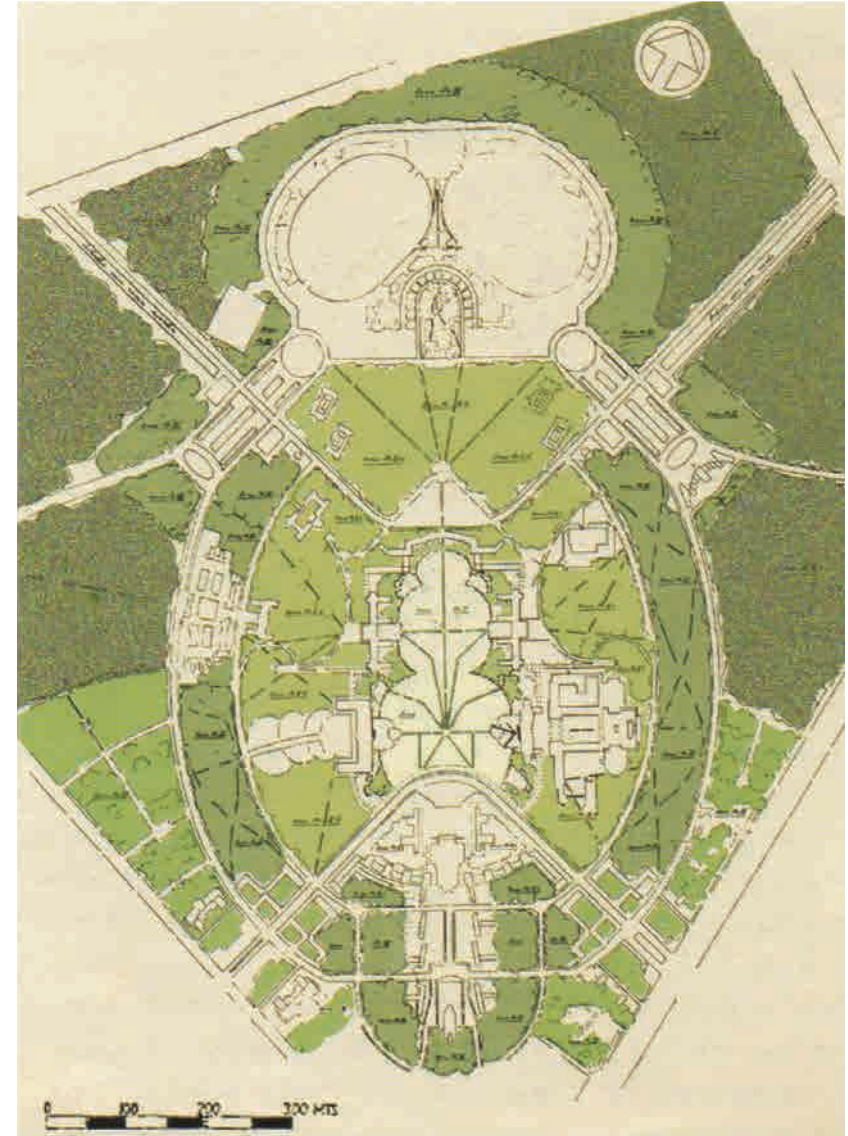
Leopoldo Rother y su familia
frente a su casa en la calle 74
de la ciudad de Bogotá.
Archivo Museo de Arquitectura
Universidad Nacional.



Postal del Campus
de la Ciudad Universitaria.
Colección particular.



Autoretrato elaborado por Bruno Violi
durante El Bogotazo, 1948.
En Varini, C. (1998).



Plano General de Paisajismo del Campus
de la Ciudad Universitaria en 1940, aproximadamente.
En Rother, H. (1984).

ámbito las voces de inconformidad y cambio y en la universidad se proponían diferentes espacios que permitían participar de manera activa en las transformaciones que anunciaba el caudillo liberal. Las asambleas estudiantiles estaban a la orden del día y la situación del país se expresaba con fuerza. A las pocas librerías de la época, la Camacho Roldán, La Universal y La Colombiana, llegaban los títulos de libre pensadores que mostraban los vientos de cambio en el mundo. Allí estaba en el *pénsum* ejercer como seres políticos y poner en práctica las teorías filosóficas, permitir a las mujeres acceder a la educación superior y participar como ente político, luchar por una educación pública y la salud a cargo del Estado.

Salmona inició sus estudios de arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia en el año de 1945¹⁵, cumplidos los 18 años. Su vida allí estuvo impregnada del ambiente de descontento social, del desacuerdo con las hegemonías políticas y de un espíritu generalizado que llamaba a la necesidad de cambios sociales tan arraigados en la pequeña villa y en el país. El Movimiento Estudiantil de esta década se acercaba al partido político liberal- llamado durante el periodo de López Pumarejo como *Revolución en Marcha*, cuyos principios fueron retomados por Jorge Eliécer Gaitán, activo líder y para entonces ex alcalde de Bogotá.

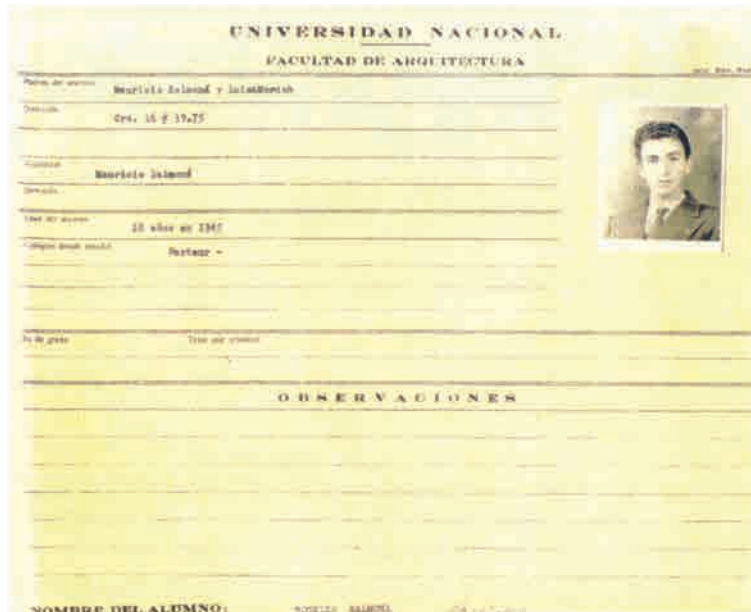
Sus condiscípulos, amigos y compañeros, formados en diferentes disciplinas, así como en la facultad de Arquitectura, tenían en común el interés por el cambio político y social, así como la necesidad de iniciar el cambio físico de la ciudad, siguiendo los vientos de la modernidad, como había propuesto a comienzos de la década de los años treinta el urbanista Karl Brunner y su equipo.

Pablo Lanceta, Fernando Martínez Sanabria, Guillermo Bermúdez, Hernán Vieco, Germán Samper y Reinaldo Valencia, entre otros, aparecen en la escena universitaria. Son hijos de familias cultas, que inician sus estudios en arquitectura y que posteriormente se embarcan en la aventura europea o norteamericana de recorrer el mundo para completar su formación académica. Con ellos, Salmona trabajó y con algunos estableció relaciones profesionales más o menos duraderas a lo largo de su carrera como arquitecto. Tienen en común pertenecer a la “generación de los modernos”, la insatisfacción por las condiciones sociales y políticas imperantes, así como la fuerza para construir el capítulo de la historia de la arquitectura moderna asumida para el caso de Colombia, sumándose a la escena de tantos cambios como los hubo a mediados del siglo XX en el país.¹⁶

Con sus compañeros de facultad, Rogelio Salmona conformó posteriormente fugaces sociedades laborales. Sus profesores en cambio, fueron base de su formación y siempre los recordó reconociendo aquello que de cada uno había aprehendido. Siendo un hombre que decía no tener vocación para impartir conocimiento, Salmona veneró a aquellos que en verdad le enseñaron. Bruno Vio- li y Leopoldo Rother, fueron sus primeros “maestros”, de quienes guardaba los mejores recuerdos como académicos y como personas. Fueron ellos quienes en última instancia definieron la enorme duda con la que llegó a la Universidad Nacional, entre las Bellas Artes y la Arquitectura, sin contar las semanas previas que pasó por la facultad de Química.

15 La arquitecta Cristina Albornoz, en su tesis de Maestría, expone algunos aspectos de la cronología de la vida de Salmona desde este momento, hasta su regreso a Bogotá en 1958. De allí se han extractado una parte importante de las fechas y acontecimientos que reafirman hipótesis planteadas por Téllez o precisan otras que en Las Obras Completas por este autor así lo requieren. Aquí específicamente, Albornoz aporta copias del documento de la Universidad Nacional en el que aparece el año de ingreso a la Universidad. Albornoz, C. (2011), p. 4.

16 Son varias las publicaciones que se han hecho durante los últimos años sobre cada uno de estos personajes y el papel crucial que han jugado en la sociedad, en la academia y en la transformación del pensamiento y la construcción de la ciudad, desde mediados del siglo XX. En especial, los Tomos 1 y 2 de “Conversaciones de arquitectura colombiana”, permiten explorar su vida y obra a través de las entrevistas realizadas por el arquitecto Rafael Gutiérrez y editadas por Tatiana Urrea Uyabán y la Universidad de los Andes. Ver: Universidad de los Andes, (2004) y Urrea, Tatiana (ed.) (2006).



Carátula de la carpeta de Rogelio Salmona como estudiante de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional cuando vivía en casa de sus padres, en la carrera 16 N° 39-75 de la ciudad de Bogotá. Unidad de Archivo de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia. Cortesía de Cristina Albornoz.

Temas de la Materia

- campo de la geometría
- transformaciones
- deformaciones
- características de las materias estructurales orgánicas
- la función
- la construcción
- análisis de algunos factores

la creación abstracta, el trazo y analógica con los otros de la naturaleza.

Arquitectura

- 1) la arquitectura es el medio plástico por el cual se logra la disposición del espacio físico para ordenar el universo en el plano de las relaciones.
- 2) la arquitectura marca el paso de la geometría desde el plano intelectual al físico. (primer proceso de la creación plástica) a plan sensible (segundo proceso de la creación plástica) aquí: ejemplos clásicos (arquitectos) el profesor Santa Sofia - la catedral gótica - el edificio barroco.
- 3) la arquitectura es creación de un mundo abstracto, la creación de los materiales, la creación de la geometría y de los cuerpos.
- 4) la arquitectura es un medio como otra plástica es producto del espíritu - composición { la forma, armonía, ritmo, expresión, múltiples.

Las analogías aparentes, bastan a quien sepa descubrir en el mundo físico de las formas, una arquitectura general, como fenómeno permanente de lógica funcional y poética.

Unidad dos formas, universales, están constituidas por un plan único -

Interín de la composición - forma geométrica pura. Distribución de la materia según los conceptos del universo físico ya observado en los otros materiales - la materia está distribuida según un mundo físico por caracteres físicos está

Leopoldo Rother, ex alumno de la Bauhaus, fue quien primero acentuó la formación del carácter europeo heredado de sus padres. Salmona admiraba su vocación académica cimentada en esa escuela, el deseo por enseñar y la capacidad formidable para relacionar la arquitectura con el universo de conocimiento aparentemente ajeno a ella:

“Hay referencias y valores, que no pueden aprehenderse sin el pensamiento de otros. Igualmente hay revelaciones que sólo una cierta inteligencia y sensibilidad humana pueden comunicar. No pienso en guías, noción que me es extraña, pienso en autores, en aquellos hombres que produciendo una obra particular y desarrollando un pensamiento personal nos conducen directamente a una comprensión profunda de las cosas, más que a un conocimiento frío y aparentemente objetivo e imparcial. Leopoldo Rother fue para mí uno de esos grandes profesores.”¹⁷

Desde Rother se puede explicar aquello que años más tarde se manifestará en Salmona; la preferencia por resolver el significado de las nociones espaciales a través de la superposición —pedir prestado— de otras disciplinas, la necesidad de contextualizar cultural, política, social y económicamente la arquitectura para otorgarle una trascendencia ética.

Él desarrollaba en sus asignaturas el tema del control climático, elaboraba sombras y gráficos solares y a través de ellos incentivaba en sus alumnos la preocupación por ubicarse dentro de unas coordenadas con respecto a la posición del sol. La relación de la arquitectura con respecto a los solsticios y equinoccios formaba parte de sus talleres, donde los estudiantes debían desarrollar gráficos minuciosos para aprender a aprovechar la luz del día, la radiación solar y sus ventajas e inconvenientes. Salmona, años después haría su juiciosa recapitulación de estas lecciones:

¹⁷ Salmona, R. (1984), pp. 5-6.

“Gracias a la enseñanza de Rother en esos primeros años que tanto marcan, pude apreciar que, al igual que en la música, es en la arquitectura que se evidencia mejor la emoción y el espíritu de exactitud. Este humanista con gusto por el dibujo y la música, marcado por todo lo que la cultura europea tiene de más espiritual, no se aproximaba a la arquitectura, entendida simplemente como un oficio, ni siquiera como una vocación... sino como uno de los grandes temas del conocimiento humano, como uno de los medios para producir la civilización.”¹⁸

Bruno Violi nombrado también como director de Edificios Nacionales, por su parte, se une con intelectuales y profesionales educados en Europa, y conformarán juntos un grupo que influye en el ámbito de la cultura nacional. Los cursos a su cargo, se caracterizaban por combinar la mano alzada, con los instrumentos de precisión y la imaginación con la geometría rigurosa.

“Bruno Violi fue esencialmente un arquitecto neoclásico. Estudiaba con devoción las obras de esta escuela y su doctrina. Las realizaciones de Auguste Perret y Denis Honegger le causaban admiración. Se adentraba en el estudio de las grandes obras de todas las épocas y, en especial, las del Renacimiento italiano, en sus etapa juvenil (Brunelleschi, Alberti, etc) y avanzada (Peruzzi, Bramante, Sangallo, etc)”.¹⁹

La influencia que ejerce Bruno Violi sobre sus alumnos no fue evidente tanto en la semejanza formal entre unas o en la conservación de un estilo aparente, sino en la ética, los conocimientos técnicos y la estética de la obra:

“La actitud en el ejercicio profesional de Violi fue de profunda devoción por el arte. Poseía un poderoso sentido del oficio, una mezcla inextricable del saber ligado con el impulso creador. A través de la

¹⁸ Idem, p. 8.

¹⁹ Ibídem, p. 14.

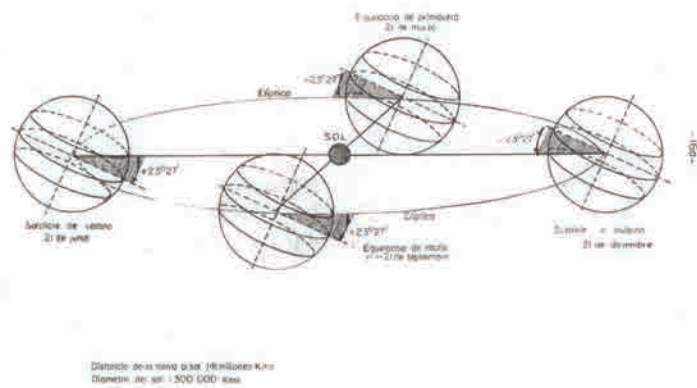
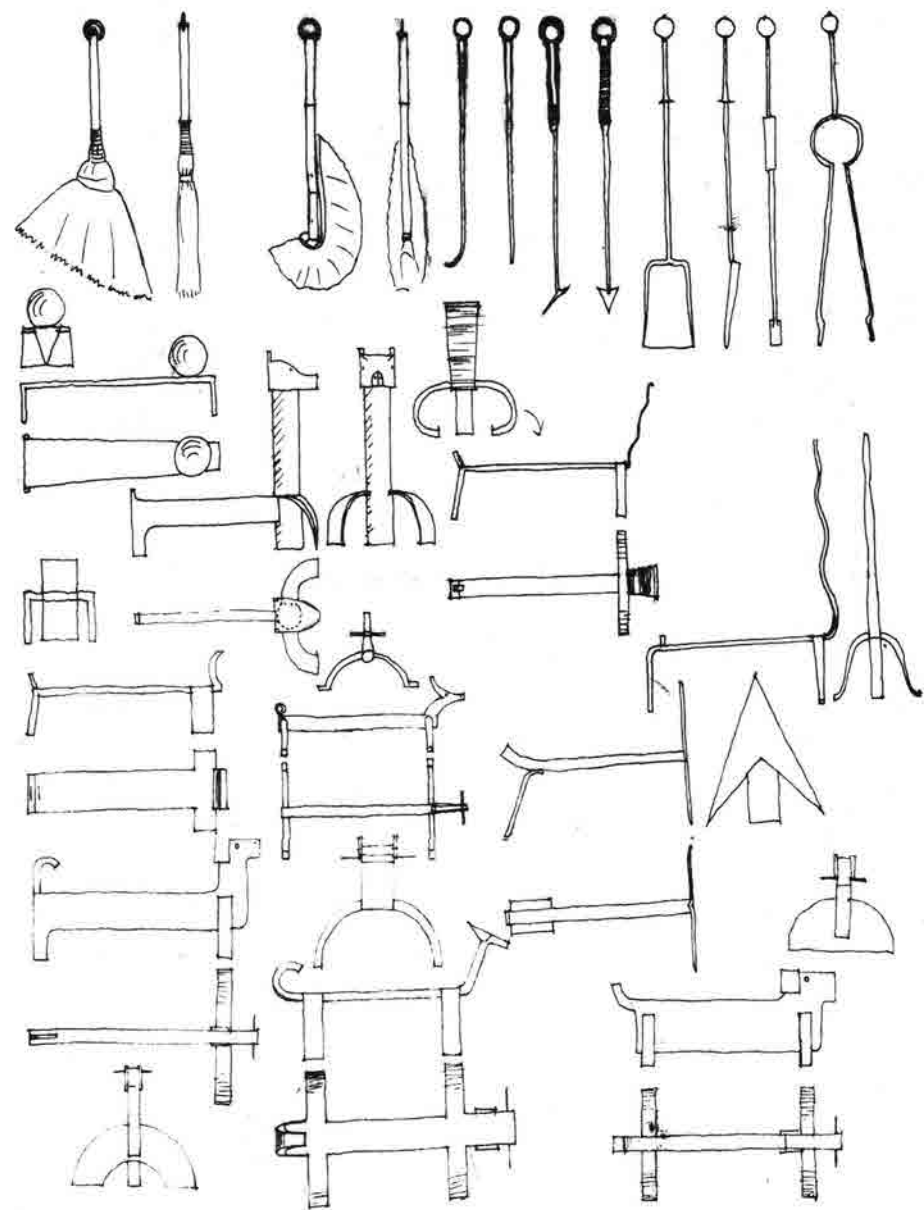


Gráfico solar elaborado por Leopoldo Rother para sus clases en la Facultad de Arquitectura.
O'Byrne, M. (Comp.) (2008).



Dibujo elaborado por Bruno Violi. Accesorios para chimenea.
Varini, C. (1998).

enseñanza, Violi contribuyó a la formación de los mejores arquitectos colombianos del presente. Innumerables preceptos, “secretos del oficio”, consejos, análisis críticos de obras contemporáneas, se difundieron sobre las mesas de dibujo o en las tertulias domésticas con sus discípulos.”²⁰

En su casa de la calle 74, al norte de la ciudad, el profesor recibía a sus discípulos a quienes habla de arte, arquitectura y música, de Terragni, de Le Corbusier y de Aalto, a quienes se siente próximo, pues coinciden en su sensibilidad hacia los materiales, tanto por la capacidad para manejarlos. Violi se distancia del grupo y de sus estudiantes a finales de la década de 1940, cuando, con la visita de Le Corbusier, sus alumnos quieren formar parte de esa nueva mirada moderna y contrapuesta al clasicismo que él profesa.

“Para Violi el arquitecto de Chaux-des-Fonds constituye siempre una figura referencial por su capacidad de entender las razones profundas de la arquitectura y de la memoria, por su capacidad de abstraer y de intentar articular el lenguaje de la arquitectura moderna (la propia); no puede compartir su inmodestia y el calvinismo de sus propuestas, demasiado dogmático y frío. La venida de “Corbu” a Bogotá para

20 Los principios de su trabajo fueron: i) Organización simple y clara, con zonificación lógica, ii) Empleo de ejes de composición y desplazamiento, con despliegues de vestíbulos, escaleras y otros recintos abiertos hacia el exterior, iii) Los mejores emplazamientos son destinados a los espacios más importantes: centros de fachadas, esquinas, vistas hacia el paisaje, etc), iv) Cambios de nivel para dar énfasis y adaptación a la topografía, v) Definición tardía de las fachadas vi) Insistencia sobre el valor expresivo de la estructura portante del edificio, que busca “acusar la estructura” vi) Interés por los “pequeños valores” (marcos de las ventanas, altura de los cortineros, etc), vii) Cambios en la textura y el color de los elementos de acuerdo con su función portante o de cerramiento en el edificio. En especial, usaba colorantes y piedras de colores en la fabricación de paneles de concreto y abusaba algunos planos (con golpes de martillo de punta roma) viii) Experimentación con formas nuevas como bóvedas de membrana. Uso de amplias luces, ix) Calidad técnica de la construcción estructural, en los cerramientos y acabados y, x) Conformación de grupos de trabajo con excelentes ingenieros, maestros de obra, contratistas y artesanos. Ver: Rother, H. (1986), p. 9-13.

formular el plano urbanístico de la capital viene saludado por los jóvenes arquitectos como la presencia a las nupcias de Canaan de otro profeta, Violi se aparta y no se presta a aquellas adulaciones que el mismo huésped demuestra no agradecer demasiado.”²¹

Salmona, cursó y aprobó las materias de los tres primeros años de la carrera de Arquitectura (1945-46-47 y 48), que se completaba al sexto año con la presentación del trabajo de grado. En la carpeta de estudiante se listan las clases que tomó durante ese tiempo, así como la dedicación en horas y las calificaciones que obtenía. El pénsum, hacía énfasis en asignaturas como “Composición arquitectónica” (Taller), “Dibujo”, “Física” y “Matemáticas”, seguidas por “Materiales”, “Historia del Arte”, “Teoría”, “Urbanismo” e “Instalaciones eléctricas”, entre otras. Sus notas, sin ser malas, tampoco permitían a esas alturas, identificar en Salmona un estudiante que se saliera del promedio, o que fuera excepcional por su rendimiento académico. Sí llama la atención que no fueron cursadas todas las materias correspondientes al año 1947. Los espacios correspondientes a los tres últimos años aparecen con el pénsum de la carrera, pero, no registran calificaciones.

Para completar el panorama cultural y ponerse al día en los temas que interesaban a los arquitectos, los estudiantes copiaban los contados textos que llegaban del exterior, ya traducidos por editoriales argentinas o mexicanas y se introducían en los manifiestos artísticos y arquitectónicos proporcionados por sus maestros llegados de ultramar. Visitaban los cafés del centro de la ciudad, en donde las tertulias políticas y literarias estaban en auge. Los escritores y poetas, pasaban largas jornadas en estos lugares sociales, tomando el famoso *tinto* —café negro bogotano—, fumando y conversando acerca de sus descubrimientos, aficiones y creaciones. El grupo de amigos de la Facultad de Arquitectura en pandilla, practicaban la natación en el recién inaugurado Club de los Lagartos

21 Varini, C. (1998), p. 41.

ANOS	I	II	III	IV	V	VI	ORBITA
PRESENCIA	Presencia	Presencia	Presencia	Presencia	Presencia	Presencia	
Calificaciones definitivas	Calificaciones definitivas	Calificaciones definitivas	Calificaciones definitivas	Calificaciones definitivas	Calificaciones definitivas	Calificaciones definitivas	
Nota previa	Nota previa	Nota previa	Nota previa	Nota previa	Nota previa	Nota previa	
Examen ordinario	Examen ordinario	Examen ordinario	Examen ordinario	Examen ordinario	Examen ordinario	Examen ordinario	
Calificación definitiva	Calificación definitiva	Calificación definitiva	Calificación definitiva	Calificación definitiva	Calificación definitiva	Calificación definitiva	
Examen extraordinario	Examen extraordinario	Examen extraordinario	Examen extraordinario	Examen extraordinario	Examen extraordinario	Examen extraordinario	
Examen de revalidación	Examen de revalidación	Examen de revalidación	Examen de revalidación	Examen de revalidación	Examen de revalidación	Examen de revalidación	
Calificación	Calificación	Calificación	Calificación	Calificación	Calificación	Calificación	
NOMBRE DEL ALUMNO	ROGELIO SALMONA						

Carpeta de estudiante de Rogelio Salmona, en donde se registran los cursos, el programa con su respectiva carga horaria por semestre y las notas obtenidas hasta el tercer año de la carrera.
Unidad de Archivo de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia. Cortesía de Cristina Albornoz.



El Maestro León de Greiff en el tradicional Café El Automático en el centro de Bogotá.
25 de noviembre de 1950.
Archivo Fotográfico de Sady González.
BLAA.



Café La Botella de Oro en el centro de Bogotá, en donde se daban cita los estudiantes universitarios para tomar "tinto" y hacer la tradicional tertulia.
Archivo particular.

al norte de la ciudad, se reunían para ir a encontrar a las niñas a la salida de las clases del tradicional Colegio María Auxiliadora, cerca de la Fábrica de Cerveza Bavaria, frente al Panóptico Nacional.

Entretanto, Eduardo Zuleta Ángel había sido presidente de la Comisión Preparatoria de las Naciones Unidas en Nueva York. Como tal, le tocó escoger el lugar para el edificio de las Naciones Unidas, lo que le dio la oportunidad de conocer a Le Corbusier. Carlos Martínez, Gabriel Serrano y Hernando Vargas Rubiano, quienes conocían la trayectoria de este arquitecto y estaban enterados de sus últimos intentos fallidos por llevar a cabo proyectos modernos en Europa y Estados Unidos, sugirieron a Zuleta hacer la invitación para que visitara la ciudad, aprovechando los aires de cambio que se respiraban. La visita de Le Corbusier a Bogotá en el año 1947, fue para ellos “el acontecimiento del siglo”, tal como se confirma al leer los testimonios de vida y obra de los arquitectos de esta generación:

[...]“Entonces llega Le Corbusier cuando yo hacía mi primer año de arquitectura y había un grupo que lo había ido a recibir al aeropuerto gritando: “Viva Le Corbusier, abajo la academia”, al punto de tener carteles y demás, era bastante cómico.”²²

Las diferencias sutiles entre una y otra versión, no distorsionan la trascendencia de la situación: el *Maestro de la Arquitectura Moderna*, el urbanista más importante del mundo, quien había escrito, construido y desarrollado proyectos para modernizar las ciudades, venía de visita a esta villa a hablar sobre sus principios. Para el arquitecto Germán Samper, este hecho abrió las puertas al Movimiento Moderno en Colombia:

“Nosotros ya estábamos trabajando dentro de esa línea, dentro de esa ética y su llegada fue fundamental para consolidarla. En los

automóviles de nuestros papás salimos a recibirlo al aeropuerto. Él venía invitado por el Alcalde Mazuera, a instancias de algunos arquitectos entre los cuales estaba Hernando Vargas Rubiano y Carlos Martínez. No sabíamos naturalmente francés, pero teníamos a Rogelio Salmona que es hijo de madre francesa y nos dijo: —“Yo grito una frase y ustedes repiten lo mismo aunque no entiendan”— Resultó muy divertido, porque traduciendo al español Salmona decía: —¡Abajo la academia!, ¡Viva Le Corbusier!— y nosotros repetíamos en coro. Fuimos en caravana hasta el Hotel Granada que quedaba en el Parque Santander en el Centro de la ciudad. Dictó varias conferencias sobre arquitectura moderna en el Teatro Colón, edificio que era el símbolo de la Escuela de Bellas Artes que él combatía con vehemencia.”²³

Hernán Vieco lo relata con diferencia en el reparto de los papeles principales, pero al igual que Samper, Valencia, o Vargas, saben, que desde ese momento, las cartas estaban echadas y que la posibilidad de estar cerca al personaje, de hablar su lengua, podría marcar la diferencia:

“Cuando vino Le Corbusier en el año 47 ó 48, fuimos con Rogelio —que aún no se había ido para Francia—, Germán (Samper), Fernando (Martínez Sanabria), todos los que acabábamos de salir de la Nacional, a recibirlo al Aeropuerto de Techo. El único que hablaba francés era Salmona porque sus padres habían vivido en Francia y él había nacido allá. Entonces le dijimos qué hacer cuando Corbusier apareciera, le encargamos gritar: “À bas l’academie” y así lo hizo. El único que entendió fue Le Corbusier.”²⁴

Durante esa primera visita, de las cinco que haría Le Corbusier, se aproximó a la Administración de la ciudad, dictó charlas, se relacionó con los jóvenes arquitectos y recomendó la conformación

22 Ver Anexo 13: Entrevista a Rogelio Salmona por François Chaslin (2003).

23 Germán Samper en: Urrea, T. (ed.) (2006), p. 104.

24 Hernán Vieco en: Universidad de los Andes. (2004), p. 55.



Aspecto que presentaba el Parque de la Independencia en 1945.
Archivo particular.



Camino al Cerro de Monserrate, despuntando la década de 1950. Panorámica sobre el occidente de la ciudad.
Archivo particular.



Hotel Granada en la Carrera Séptima con Avenida Jiménez.
Archivo Particular.



Plaza de Mercado del barrio Las Nieves, Bogotá, en 1948.
Archivo fotográfico de Sady González. BLAA.

de la Asamblea de Constructores para una Renovación Arquitectónica-ASCORAL. Se estableció la participación intermediaria de Paul Lester Wiener y Josep Lluís Sert entre Le Corbusier y el alcalde Fernando Mazuera y se dejó establecida la estructura para formular el Plan Piloto, y el Plan Regulador, así como la conformación de la Oficina del Plan Regulador de Bogotá - OPRB.²⁵

El miércoles 18 de julio de 1947, Le Corbusier, presentado por Eduardo Zuleta Ángel, se dirige al auditorio congregado en el Teatro Colón de Bogotá²⁶, y anuncia las charlas tituladas: “El urbanismo como ordenador social” y “Caracteres mundiales y regionales de la arquitectura moderna”. Las grabaciones dejan entrever la manera como Le Corbusier se dirige al público y en un momento duda de que lo estén entendiendo. Toma distancia y hace dos sesiones dogmáticas, llenas de convicción en el teatro más tradicional de la ciudad, frente a cientos de estudiantes, políticos, agremiaciones y público en general. Mientras hablaba, Le Corbusier iba dibujando sobre un portapapeles. Durante la primera charla, después de la presentación de Zuleta Ángel, Le Corbusier —sin entrar en el análisis de la situación bogotana—, sabe de la urgencia que tiene la ciudad por planear su imagen a futuro. Hace una demostración acerca de la pertinencia de los aspectos generales a considerar:

“Pues bien, sé que tengo la suerte de estar en frente de ustedes en este momento. Lo que quiero es hablarles, entre comillas, de “una manera

total de tipos de urbanismo como benefactor social” en términos de una aplicación directa al caso de Bogotá, en cuyo caso esta noche me permito actuar como profeta, puesto que acabo de llegar a su país y ustedes conocen bien las ventajas que tienen los viajeros sobre los autóctonos: desde que llegan a otro lugar, con una madurez total, sienten a veces que descubren las cosas donde los habitantes están acostumbrados a ver siempre la misma dureza.”²⁷

Expone su definición de Urbanismo, la necesidad de hacer volúmenes y la puesta en escena de éstos en el espacio y bajo las condiciones climáticas y espaciales unidas al paisaje.²⁸ El urbanismo “en tres dimensiones” no se había desarrollado en la ciudad aún, el plano de la ciudad se había dibujado desde diferentes referentes y sobre la intención de planear desde el cielo. La relación entre el dibujo en planta y el volumen de los edificios daba una nueva posibilidad en relación directa con la arquitectura. La ciudad y la arquitectura van de la mano, y la ley, “nuestra ley”, parte de un único origen: del paisaje y la geografía, de las relaciones sagradas con el cosmos. Le Corbusier, manifestaba asuntos esenciales, que tal vez los bogotanos habían dejado de considerar importantes simplemente por tenerlos siempre disponibles.

La segunda charla se lleva a cabo el jueves 20 de junio de 1947. Le Corbusier quiere explicar las “reglas de la naturaleza” y las “reglas de la arquitectura” y se centra en la importancia de los materiales:

“Y ustedes tienen un problema de respeto por las condiciones locales y es la ausencia de ciertos materiales, de esas arquitecturas, de ciertos materiales que ustedes jamás tendrán y que tendrán que traerlos en avión. Eso será inútil. Ustedes los tienen acá, pues estudiando seriamente los problemas de prefabricación, ustedes podrán crear toda

25 Sobre Le Corbusier en Colombia, varios títulos desarrollan el tema. Ver: Mondragón, H. (2010), Schnitter, P. (2010) y Tarchópulos, D.(2010), entre otros.

26 En este artículo, Margarita González hace una juiciosa transcripción de las grabaciones originales de las charlas dictadas por Le Corbusier. En la presentación del texto, ayuda al lector con unas claves acerca de sus posibles interpretaciones: “Le Corbusier siempre habla en primera persona y algunas veces empieza las frases diciendo “Yo creo que...”. Para el que no está familiarizado con el francés de la calle, o incluso el académico, el verbo “creer” que en nuestro español puede ser sinónimo del verbo “pensar”, tiene connotaciones diferentes en francés. El uso del verbo creer le da un tono dogmático a la conferencia, un tono que pasará desapercibido en la traducción, pero que le da un empuje especial en la transcripción.” Ver: González, M. (2010), p.21.

27 González, M. (2010), p. 24.

28 Idem.



Visita de Le Corbusier a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional. De izquierda a derecha, Fabio Puerta, Luis F. González, Rogelio Salmona y Carlos Celis.
Angulo, E. (dir.) (1987).



Le Corbusier a su llegada al Aeropuerto de Techo, al occidente de la ciudad. 1947.
Archivo particular



Le Corbusier en la Ciudad Universitaria. A su derecha, Guillermo Bermúdez y Fernando Martínez. A su izquierda, Eduardo Mejía y Próspero Chinchilla.
Angulo, E. (dir.) (1987).

una gama de materiales admirablemente equilibrados, hacer las combinaciones más ricas, las más armoniosas, las más delicadas.”²⁹

Para terminar, resalta las bondades de la arquitectura local, del uso de los materiales para el control de la luz solar y de la urgencia de las matemáticas y de la geometría y se despide afirmando:

“Pues bien, exponiendo todas esas ideas he pensado que puede ser que haya dejado un recuerdo en algunos de los habitantes de Bogotá. Y los estudiantes de arquitectura me dicen que hay que huir de todo ese academicismo moderno y encontrar en los lugares, hacer un inventario de los lugares, y con las herramientas universales del progreso, encontrar los medios para una arquitectura magnífica. ¡Eso es!”³⁰

Le Corbusier de un golpe de vista, desde el avión, había logrado una interpretación específica sobre esta ciudad respecto a valores universales y el auditorio, fascinado, se sintió identificado con él. Reveló los valores de la verdad y la organización, de la arquitectura y el urbanismo. Buscaba poner en práctica en Bogotá, su teoría. Salmona se aproximó al Maestro, quien además fue invitado a su casa por sus padres, para cenar en más de una ocasión.

“Yo hablaba francés y por esa razón pude estar cerca del maestro que vivía acosado por miles de personas. En esos pocos días se hizo amigo de mi padre e incluso fue dos veces a comer a mi casa. Entre otras cosas, nosotros teníamos ese gusto mediterráneo por la buena comida, y todos los viernes nos reuníamos con la gente del barrio para cenar en casa. Pues bien. En una de esas dos ocasiones Le Corbusier le dijo a mi padre: “Cuando se gradúe, este muchacho tiene que ir a trabajar conmigo”. Fue una de esas frases que uno dice sin pensar demasiado...”³¹

La actuación pública de Le Corbusier se sumaba entonces a la intención que movía a los jóvenes y a la Administración de la ciudad de ejecutar un cambio, en la política, en la disciplina, en la forma de hacer las cosas para vivir mejor. Podría afirmarse que todos, a su manera querían lo mismo: construir una ciudad posible, digna y ordenada, resaltando su paisaje y geografía, respetando su historia y tradición, con los materiales locales y a través de un urbanismo en tres dimensiones.

Cuando Le Corbusier visitó la Oficina de Edificios Nacionales en 1948, se interesó por los planos elaborados por el profesor Leopoldo Rother para la Plaza de Mercado de Girardot, a orillas del río Magdalena. Rother, quien no había ido a las charlas del “Maestro” porque estaba cumpliendo su deber, dedicado a sus cursos de la Universidad Nacional, estaba sin embargo enterado de la importancia del visitante y de la envergadura de su discurso.

“Para Le Corbusier tuvo que ser impresionante ver aquellos dibujos cuando apenas se estaban construyendo los cimientos de la Unidad de Habitación de Marsella. La estrecha relación del proyecto con el clima, que seguramente Rother le describiría brevemente, debió llenarlo de interés. Iba a entrar próximamente en contacto con la rica burguesía industrial de Ahmedabad y a tener encargos en los que aspiró con toda su fuerza a construir una arquitectura capaz de interpretar tanto la tradición de las formas de construir y habitar de la India como el clima propio de una ciudad que posee una latitud similar a la de La Habana. Aunque ciertamente había usado la bóveda ya una década antes en Les Mathes, lo había hecho sobre muros de carga. En la idea de armarlas sobre un bosquecillo de columnas, como las denomina Hans Rother, tienen tanto que ver Leopoldo Rother como Guillermo González Zuleta. Están proponiendo un espacio que podría considerarse nuevo por su libertad y es posible que Le Corbusier lo tenga en mente al hacer los dibujos, unos años más tarde, para la casa no construida del señor Chimanbhai, cubriendo el programa con una sombrilla de bóvedas elevada sobre columnas.

²⁹ Ibídem, p. 39.

³⁰ Ibídem, M. (2010), p. 24.

³¹ Rogelio Salmona en: Garavito, F. (1998), pp. 3-8.

Que en Bogotá se Está Demoliendo Mal, Insinuó Anoche Le Corbusier

El genial arquitecto-urbanista dictó una extraordinaria conferencia en el Teatro de Colón. — Dos exposiciones en una. — Lo presentó el ministro de educación. **FONDATION LE CORBUSIER**

Desde las cinco y media de la tarde el Teatro de Colón, fue, ayer, un hervidero de gentes. Cosa, en realidad, insólita, porque ese sitio, —según se dice— adolece o disfruta de uno de los "fucus" más respetable de que sitio alguno pueda enorgullecerse. La causa de ese insólito movimiento? La conferencia que iba a dictar Le Corbusier el genial arquitecto-urbanista suizo, sobre el tema: "El urbanismo como supremo orientador social". La distribución de las respectivas boletas había estado a cargo, principalmente, de la facultad de arquitectura de la Universidad Nacional, y a ello se debió el que el Colón se viera anoche colmado por un público, si no erudito, por lo menos enterado de lo que Le Corbusier vale y significa en el mundo artístico contemporáneo, y algo más. Después de luego, fue notoria, desde el primer momento, en un sector apreciable de ese mismo público, la desilusión causada por el hecho de que Le Corbusier no hablara en castellano, circunstancia que los afectados han debido presuponer.

De algunos de los más serios problemas que esta ciudad afronta en materia de urbanismo. Anunció en seguida que serviría de guía para su disertación sobre el anunciado tema de su conferencia, y así lo hizo a continuación, previa confesión de que eran los mismos que le habían servido para una disertación hecha sobre el mismo tema, recientemente, en Nueva York.

Esa parte de la exposición de Le Corbusier fue, en realidad, demasiado sintética. Habló, en primer término, del concepto que, en general, se tiene, y, en realidad, debe tenerse del urbanismo —que no es un trazador de calles— y demostró, en frases corrientes, carentes de toda petulancia dogmática, como arquitectura y urbanismo forman un todo. Demostró también cómo debe existir una ciencia de la vivienda, y a qué principios, elementales sencillos y humanos, debe estar sometida esa ciencia.

Se extendió a ese respecto, en una serie de consideraciones sobre los factores elementales que hacen decorosa una vivienda, sobre el aprovechamiento

con los perjuicios consiguientes. Esbleció significativos paralelos en nuestro caso y los de París y Nueva York. En esta última ciudad —c muchos pensaron que a él le parece un absurdo— se ha venido adelantando una labor de acondicionamiento, ravellosa. Habló también de lo que aviación —la hay horizontal y vertical— significa para el país, y especialmente para Bogotá. (En este punto leió una anécdota muy pertinente graciosa). Se refirió luego al problema urbanístico en relación con la ubicación de las ciudades, y al entrar rectamente al caso de Bogotá —nuestra hoja del tablero— hizo las observaciones acaso más importantes de su disertación, que duró un poco más de una hora.

UNA EQUIVOCACIÓN

Por qué demoler inconsultamente fue la pregunta tácitamente formulada por Le Corbusier. No se gana nada: se hacen calles estrechas y todo lo que se quiera, pero que conservan, intacto, el viejo espíritu de la ciudad. Aun no trazar —como él lo hizo. a.

Nota de prensa local, con motivo de la primera charla ofrecida por Le Corbusier en el Teatro Colón de Bogotá. (Sin fuente, sin fecha):

"El genial arquitecto-urbanista dictó una extraordinaria conferencia en el Teatro Colón.

Dos exposiciones en una. Lo presentó el Ministro de Educación.

Desde las cinco y media de la tarde el Teatro de Colón, fue, ayer, un hervidero de gentes. Cosa en realidad insólita, porque ese sitio, —según se dice— adolece o disfruta de uno de los "fucus" más respetable de que sitio alguno pueda enorgullecerse. La causa de este insólito movimiento? La conferencia que iba a dictar Le Corbusier el genial arquitecto-urbanista suizo sobre el tema: "El urbanismo como supremo ordenador social. La distribución de las respectivas boletas había estado a cargo, principalmente, de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional, y a ello se debió el que el Colón se viera anoche colmado por un público, si no erudito, por lo menos enterado de lo que Le Corbusier vale y significa en el mundo artístico contemporáneo, y algo más."

FLC.



Dibujo de Fabio Puerta a propósito de la visita del maestro del Movimiento Moderno a Bogotá.

Angulo, E. (dir.) (1987).

El encuentro fue enormemente significativo para Rother y lo recordaría por el resto de su vida.”³²

Es preciso anotar que a su partida del Ministerio, Le Corbusier, maravillado por los planos de Rother le pide que se los regale.

Al inicio del Movimiento Moderno que vivía el país, no fue Le Corbusier el único personaje que vino por esos días a Bogotá, el mismo Vargas Rubiano, quien en el momento era el presidente de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, traería a Félix Candela a hacer una serie de charlas sobre sus bóvedas.

En la década de los años cuarenta, la ciudad se alista para ser sede de la IX Conferencia Panamericana³³, y se inician una serie de obras civiles y de infraestructura de gran magnitud. Se recibirían más de 500 participantes, además de los ministros de relaciones exteriores de nueve países —incluyendo a Estados Unidos— su Secretario de Estado, el General Marshall —quien Inauguró la Conferencia—, y el dictador de El Salvador, Anastasio Somoza García —quien llegaría en compañía de su hijo homónimo—. El evento requería de una nueva imagen para la ciudad y era necesario construir vías, grandes autopistas que la comunicarían con el resto del país, restaurar los edificios monumentales como el Capitolio —sede del evento—, el Palacio de San Carlos y el Teatro Colón, pavimentar y ampliar las calles cercanas al centro de la ciudad, construir edificios,

embellecer parques y jardines, inaugurar nuevos hoteles, restaurantes, y la Estación del Funicular, entre otras.

Al mismo tiempo y a manera de protesta ante la presencia de Estados Unidos y lo que esto significaba, los participantes en el Congreso Latinoamericano de Estudiantes³⁴, realizado también en Bogotá, tenían la convicción de que la Conferencia Panamericana no era más que la

“...reunión de los representantes de los gobiernos corrompidos, saqueadores, politiqueros... y por eso pensamos que debían los estudiantes reunirse también con mucho más legítimo derecho a nombre de los verdaderos pueblos.”³⁵

El joven Fidel Castro, se encontraba en la ciudad, después de visitar Panamá y Venezuela, como parte de la delegación de la Federación Estudiantil de Cuba:

“Aún todavía para nosotros la democracia era una mágica palabra. En su nombre se había derramado la sangre de millones de hombres en los campos de batalla en una guerra cuyas incidencias leíamos con el apasionante interés de los muchachos por la historia y por la época, con toda nuestra simpatía al lado de los que luchaban en nombre de esa democracia, horrorizados por las barbaries del nazismo. En su nombre se congregaban alrededor de nuestros Comités universitarios incontables exiliados de todos los confines del Continente.”³⁶

En Bogotá, Castro y sus compañeros de Comité se reunieron con los estudiantes universitarios, militantes de las filas del partido Liberal dirigido entonces por Jorge Eliécer Gaitán:

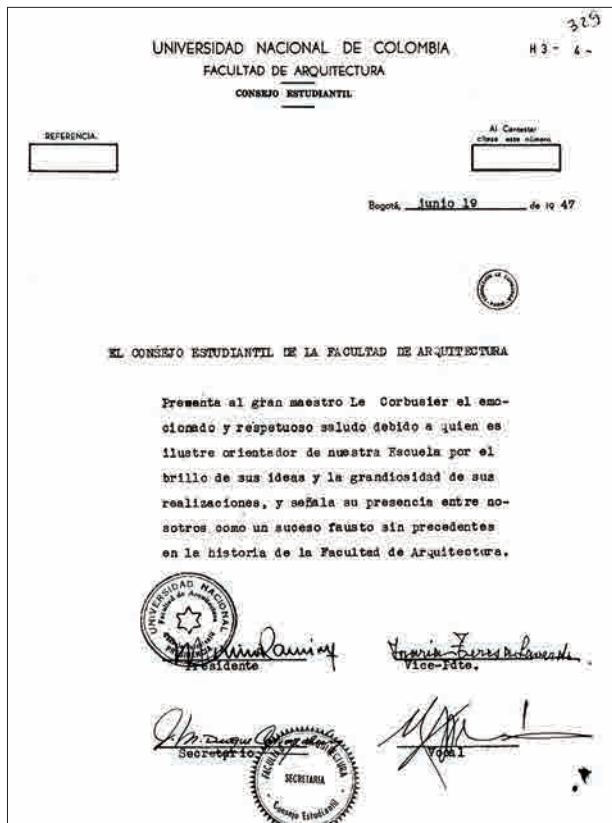
³² Pinilla, M. (2010), p. 20-39.

³³ La IX Conferencia se reunió en Bogotá el 30 de marzo de 1948, y se celebró durante los 34 días siguientes. Diez años antes, en la Conferencia de Lima se había elegido esta ciudad como Sede, sin embargo la Segunda Guerra Mundial obligó a un aplazamiento de este encuentro. La Conferencia, coordinada por el líder del partido conservador Laureano Gómez, dio origen más tarde a la Organización de Estados Americanos, OEA. Se ha considerado esta reunión como la más importante para las relaciones de los países del hemisferio occidental. Las delegaciones asistentes representaban a todos los países de las tres Américas, sumando un total de 545 personas. Para ampliar el tema, consultar: Lleras, A. (2006).

³⁴ El Congreso se centró en el siguiente programa: la lucha contra las dictaduras militares, la independencia de Puerto Rico, la internacionalización del Canal de Panamá, el cese de los territorios coloniales en la América Latina y la organización de una Federación Latinoamericana de Estudiantes.

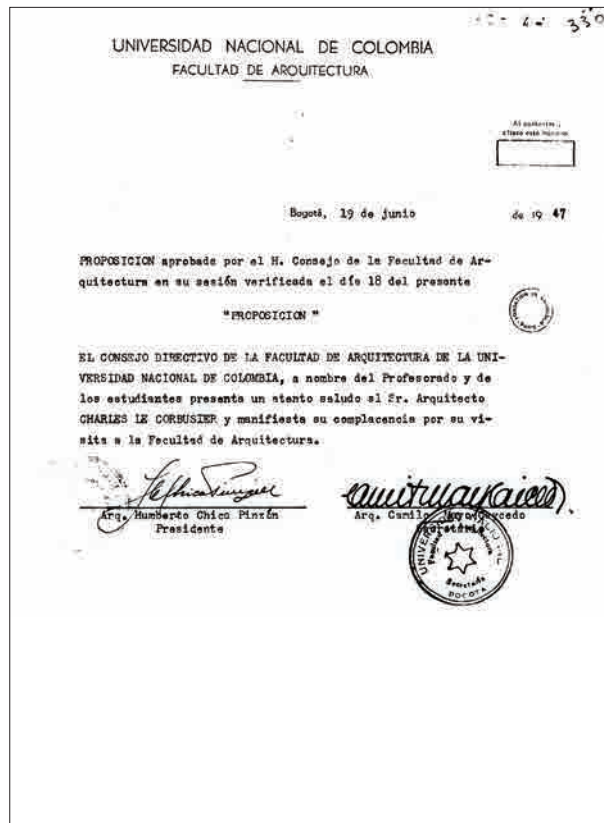
³⁵ Fidel Castro en: Franqui, C. (14 de noviembre de 1976).

³⁶ Idem.



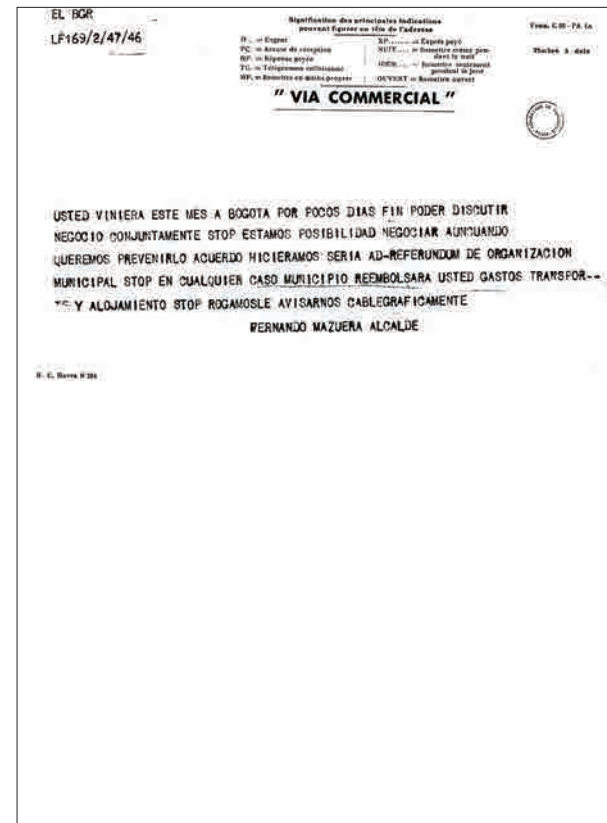
Carta del Consejo Estudiantil de la Facultad de Arquitectura a Le Corbusier, con motivo de su visita a la Ciudad Universitaria, el 19 de junio de 1947.

FLC.



Carta "proposición", firmada por el Consejo Directivo de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, saludando al Sr. Arquitecto Charles Le Corbusier, fechada el 19 de junio de 1947.

FLC



Invitación enviada a Le Corbusier por el alcalde de la ciudad de Bogotá, Fernando Mazuera.

FLC.

“El ambiente era francamente progresista e igualmente antiimperialista. El Partido Comunista era una organización que tenía aproximadamente diez mil miembros, luchaba en condiciones difíciles y no podía decidir mucho en los acontecimientos.”³⁷

Existía la posibilidad de que fuera el mismo Gaitán quien inaugurara este Congreso en simultánea y retando a la Conferencia de Cancilleres. Castro y “El Jefe”, se reunieron el 7 de abril, y el primero recibió la “Oración por la Paz”, pronunciada días antes en la plaza pública. Quedaron para una segunda reunión el 9 de abril en horas de la tarde.

Pero ese 9 de abril de 1948³⁸, en medio de delegaciones, salones de comisiones y guardias de honor, la ciudad recibió con dolor la noticia del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán frente a su oficina en la Cra séptima con Calle 13, en la Avenida Jiménez de Quesada. La primera reacción violenta no se hizo esperar y el asesino de Gaitán fue linchado en la calle. El Capitolio Nacional que albergaba las oficinas de comunicaciones fue allanado, a lo largo de la Carrera Séptima y la Calle Octava la turba empezó a saquear e incendiar los comercios; el Hotel Regina, uno de los más elegantes de la ciudad fue saqueado e incendiado. La ciudad en la tarde, es presa de las llamas y los francotiradores disparan desde los tejados. El país culpa al líder de la oposición, el conservador Laureano Gómez del magnicidio. Ante el caos se decreta el “Toque de queda” y más tarde el “Estado de sitio”. En un acuerdo por restablecer el orden de un país que entra en un proceso de violencia bipartidista. “Frente Nacional” se llamará a la solución que se propone, una coalición, un intento por instaurar la paz entre conservadores y liberales que de allí en adelante se turnarían el poder.

La ciudad cambiará drásticamente y el centro aún humeaba cuando Bruno Violi profesor de Salmona, se retira en total silencio a dibujar su auto retrato con los materiales que tiene disponibles sobre la mesa de trabajo...

“De insurrecciones populares de aquellas características, yo no conocía más que las impresiones que en mi imaginación habían dejado los relatos de la toma de la Bastilla y los toques a rebato de los comités revolucionarios de París, llamando al pueblo en los días más gloriosos de la Revolución, pero en Bogotá, en aquél instante, nadie dirigía.”³⁹

En medio de la confusión y la violencia en las calles, Fidel Castro armado, junto con otros delegados, se encuentra con grupos de estudiantes. En la Ciudad Universitaria también reina el caos.

Marshall, culpa a los “comunistas” de los hechos. El gobierno de los Estados Unidos toma partido y señala el camino a seguir, en contra de las propuestas liberales. Laureano Gómez, jefe del partido conservador, parte hacia España, a escondidas.

El centro de Bogotá ha quedado destruido, tiene la apariencia de las ciudades después de la guerra. La turba ingiere alcohol en grandes cantidades y destruye sin ton ni son. La gente muere en las calles, atacada con machetes, destornilladores o garrotes. El país entero se sacude, la guerra a muerte entre partidarios de liberales o conservadores afecta todos los pueblos y ciudades. El periodo se llamará La Violencia, con “v” mayúscula. El 14 de abril, las diferentes comisiones de la IX Conferencia regresan a su trabajo, y se improvisa como sede el Gimnasio Moderno, colegio ubicado para entonces al extremo norte de la ciudad.

³⁷ Ibídem.

³⁸ Ver: Escobar, J. (dir) (SF).

³⁹ Fidel Castro en: Franqui, C. (14 de noviembre de 1976).



9 de abril de 1948,
El Bogotazo. Primera página
del diario JORNADA
de Bogotá, anuncia el
asesinato del líder político
Jorge Eliécer Gaitán.
Archivo de la investigación
Bogotá años cincuenta.
Universidad Nacional
de Colombia.



El 10 de abril, el centro de Bogotá, presentaba el aspecto de una ciudad en guerra. El Teatro Faenza, anunciaba *Roma Ciudad Abierta*, mientras la gente huía de los francotiradores.
Archivo fotográfico de Sady González. BLAA.



Cadáveres en el Cementerio Central de Bogotá,
días después de El Bogotazo.
Archivo fotográfico de Sady González. BLAA.



Numerosos predios sobre la Carrera Séptima, cerca de la Plaza de Bolívar fueron consumidos por el fuego. La ciudad moderna se fue consolidando en estos espacios posteriormente.
Archivo fotográfico de Sady González. BLAA.

Con el paso de los días, se tomaron medidas de recuperación del espacio urbano en el centro de Bogotá, en medio de cientos de muertos aún sin reconocer, acumulados en el Cementerio Central. Ante el estado crítico de seguridad y la pérdida de norte político, Salmona —formado a la luz de los derechos humanos, de la libertad, de la democracia, de la igualdad y demás principios de la cultura de la ilustración francesa, con padres y maestros que ya una vez habían huído de la persecución y el horror de la guerra—, está, como muchos otros en el centro del huracán. Tiende hacia la izquierda, simpatiza con los principios de “El Jefe” y ha vivido de cerca los movimientos de la Universidad Nacional. El Bogotazo definirá su destino inmediato, la ausencia del país por algo menos de diez años parte de ese momento de desesperanza y violencia, el día en que la historia de la ciudad y la de sus habitantes se partió en dos.

Una de las consecuencias de orden ideológico de “El Bogotazo” y de la Conferencia Panamericana es la adopción del anticomunismo como posición del Estado colombiano.⁴⁰ A tal punto, que el general Marshall propone la entrada de los marines norteamericanos para restablecer el orden perdido. Tras el 9 de abril se reorganiza el Estado y se ejerce un mayor control social e ideológico sobre las clases medias y bajas, por parte de las dominantes.

40 Una de las Declaraciones de la Conferencia fue titulada: “Prevención y defensa de la democracia en América” y consigna: “Las repúblicas representadas en la Novena Conferencia Internacional Americana, considerando, que para salvaguardar la paz y mantener el mutuo respeto de los estados, la situación actual del mundo exige que se tomen medidas urgentes que proscriban las tácticas de hegemonía totalitaria, inconcebibles con la tradición de los países de América, y que eviten que agentes al servicio del Comunismo Internacional o de cualquier totalitarismo pretendan desvirtuar la auténtica y libre voluntad de los pueblos de este continente, Declaran: Que por su naturaleza antidemocrática y por su tendencia intervencionista, la acción política del Comunismo Internacional o de cualquier totalitarismo es incompatible con la concepción de la libertad americana, la cual descansa en los postulados incontestables: la dignidad del hombre como persona y la soberanía de la nación como Estado”.

1.3. París era una fiesta⁴¹

Aquellos tiempos. El pregón largo y condolido de un vendedor de alcachofas subiendo en el aire gris y glacial desde la calle de la Sorbona. Los vallenatos de Escalona, las canciones de Brassens, el ocio impune de las tardes y siempre, siempre en aquellos tiempos, el olor a moho y a coliflores, olor de París, del París de los pobres, siguiéndonos a lo largo de desvencijadas escaleras que suben a buhardillas llenas de humo; cafés de madrugada con espejos y neones, y la última cerveza que se bebe a la hora del cierre, con camareros soñolientos colocando una silla sobre otra, mientras continuamos hablando de temas tan diversos como

Plinio Apuleyo Mendoza.

En junio de 1948 Rogelio Salmona ingresó al taller de Le Corbusier, ubicado en el N°35 de la Rue de Sèvres en París y allí, de acuerdo con el informe que presenta él mismo ante la Universidad Nacional de Colombia, permanecerá hasta 1954 con varias interrupciones.⁴²

“Me fui para Europa inmediatamente después del 9 de abril. Mi padre me mandó con una carta para Le Corbusier... destruyeron Bogotá y mi padre me envió a su taller con la idea de que entrara a estudiar Bellas Artes en París. Yo, que apenas sabía coger un lápiz, me vi de pronto, en el taller de arquitectura más importante del momento. Para mí fue una oportunidad espléndida, que me apartó del medio de las Bellas Artes, el cual me pareció absolutamente repugnante. Esa es la palabra.

41 La Cronología de las actividades de Salmona en París se ha elaborado a partir del informe que el mismo Salmona entregó en la Universidad Nacional de Colombia a su regreso, cuando solicita su reingreso a las aulas. Ver Anexo 4: Carta escrita por Rogelio Salmona a la Universidad Nacional de Colombia, 1958. Cortesía: Cristina Albornoz.

42 Idem.



Mural pintado por Le Corbusier
en la pared de su taller.
FLC.



Le Corbusier en su taller del Nº 35 de la Rue des Sevres. Germán Samper a su izquierda revisa los planos sobre la mesa.
Angulo, E. (dir.) (1987).

Nunca me gustó el lado académico y aborrecí de los métodos de enseñanza. Mis ideas sobre el particular eran absolutamente claras.”⁴³

Algunos testimonios salpican esa escena particular de su llegada al taller de Le Corbusier. Unos dicen que el maestro no se acordaba de él, otros que así lo hizo parecer para darse más importancia delante de sus pupilos. Lo cierto es que “Le petit Salmoná”, como le llamaron en adelante dada su juventud, se quedó por años en ese lugar que lo acogió y le enseñó, donde conoció a varios de sus mejores amigos y de donde salió con la idea de no regresar jamás.

...“(Le Corbusier) era exactamente el mismo que vi 10 años más tarde cuando lo veía en París, un hombre muy seco, con un muy buen estado físico, veía bastante mal, con un gran sombrero negro, sus grandes gafas y hablaba muy rápidamente lo que había que hacer —espacio, vegetación, sol—, permanentemente, sin parar...”⁴⁴

El trabajo que inaugura esta experiencia es el dibujo parcial de la Fábrica Duval⁴⁵, del que se ha encontrado registro en el “Libro Negro” de Le Corbusier. Fue elaborado por Salmona el 18 de junio de 1948, aunque no está incluido en la certificación de trabajo expedida por el arquitecto franco suizo.⁴⁶

Salmona llegó a vivir, como la gran mayoría de extranjeros jóvenes y estudiantes, al Quartier Latin, en un hotel de la Rue Cujas, con frente hacia la Plaza del Panteón, vecino de la Universidad de La Sorbona III, del Cementerio Saint Benoist y de los Jardines de Luxemburgo.

⁴³ Rogelio Salmona en: Garavito, F. (1998), pp. 3-8.

⁴⁴ Ver Anexo 13: Entrevista a Rogelio Salmona por François Chaslin (2003).

⁴⁵ Encargada a Le Corbusier por su amigo Jean Jacques Duval, quien afectado por la destrucción de su fábrica de textiles durante la guerra, era partidario de la reconstrucción de Saint-Dié-des-Vosges. El encargo se hace en 1945, aunque el proyecto se extiende en paralelo, hasta la finalización de la Unité de Marsella, debido a la situación de posguerra. Ver Anexo 2: Planos dibujados por Salmona en el Taller de Le Corbusier.

⁴⁶ Ver Anexo 3: Cartas y certificados expedidos a Rogelio Salmona durante la década de 1950.

Por su ventana del Hotel, a los 21 años de edad, se despliega París, la ciudad donde “todo pasa”, desde lo monumental, hasta lo más cotidiano y profundo. Para cada uno de los colombianos que trabaja en la Rue des Sèvres, la vida se desarrollaba de manera semejante y cada uno con afectos y simpatías ayudan a construir ese ambiente bohemio, cuando todos eran “felices e indocumentados” en la Ciudad Luz. Hernán Vieco, el único de ellos que iba por su cuenta estudiando urbanismo, se encontraba en las tardes con Rogelio Salmona, Reinaldo Valencia, Augusto Tobito y Germán Samper. Allí también visitaba a Iannis Xenakis, quien trabajaba como ingeniero calculista y quien hizo una gran amistad con esa colonia latina:

“Con Rogelio salíamos y discutíamos mucho en los cafés, en París hay una tradición de los cafés muy importante.... Nos vimos mucho el primer año y después me casé (...) Siempre tuvimos vínculos con Rogelio, más que con Reinaldo Valencia, que era muy independiente, hubo mucha amistad con Rogelio, fuimos a Holanda, hicimos un viaje al sur, fuimos a Aguas Muertas, una ciudad para las partidas de los cruzados. Al sur de España no fuimos, estábamos separados ya (...) Fuimos a Italia dibujando, uno al lado del otro.”⁴⁷

Germán Samper, por su parte, hace una descripción precisa del Atelier del N° 35 de la Rue des Sèvres, donde, bajo la supervisión de André Woyensky, desarrollaban los dibujos de los proyectos de Le Corbusier:

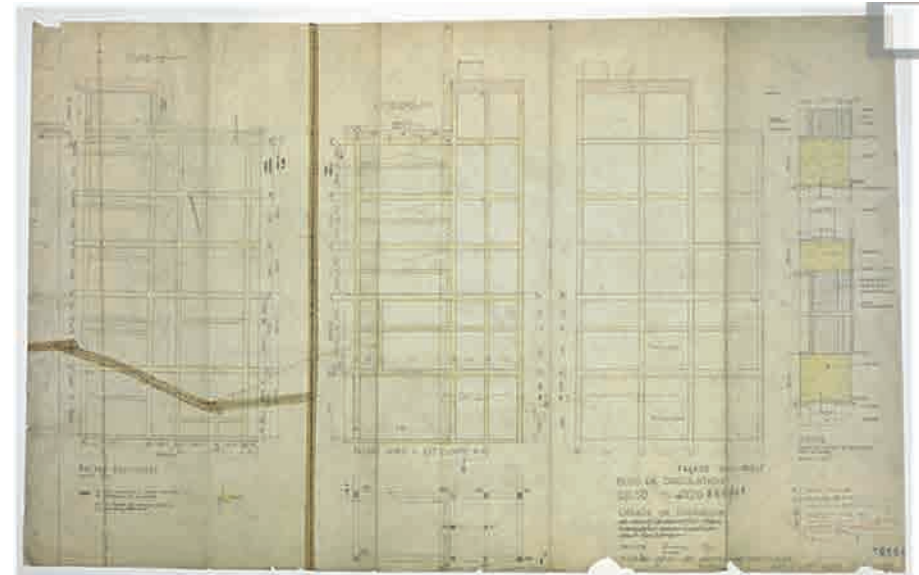
“Entrando, las mesas estaban a la derecha con un muro que de seguro al otro lado tenía la nave de la iglesia. A la izquierda, una fila de ventanas verticales y una fila de mesas planas, como auxiliares, completaban el larguísimo espacio que constituía el taller. Al fondo, un bello mural de Le Corbusier.

⁴⁷ Valentino, J. y Parra, E. (S.F).



La Torre de Babel en el Taller de Le Corbusier en 1951. Fila de la izquierda, primer plano: Birgit, N. (sueca); Germán Samper (colombiano); F. Gardien (francés); Kim Poo (coreano). Al fondo: Salmona, Aujame (francés); J. Serralta (uruguayo); Nadir Alfonso (portugués); G. Candilis (francés); S. Woods (inglés), A. Massonier (francés). En la fila de la derecha, primer plano: R. Andréini (francés), V. Tappioli (finlandés); O. Kujavski (polaco); J. Xenakis (griego).

FRS.



Dibujos de la fábrica Duval, elaborados por Rogelio Salmona. Es su primer encargo en el Taller del maestro.

FLC.

Las mesas tenían un mecanismo para graduar la altura y la inclinación, con la consabida ranura que permitía pasar el papel, para dibujar con comodidad la zona alta de las planchas. Unos ganchos primitivos colgados en el muro permitían colocar los rollos de los planos, del tema que uno estuviera tratando. Dibujábamos a lápiz y pasábamos a tinta con grafos, un sistema muy moderno que había sustituido el tiralíneas —utensilios desaparecidos, especies de tormentos chinos que hoy no dicen nada a los jóvenes—. Los letreros y cotas a mano, en tinta china que venía en unos frasquitos inestables pequeñitos, a los cuales era necesario pegarles una tablita en la base para que no se voltearan, que era el drama cotidiano. Obviamente el complemento era la paralela, las escuadras de diferente tamaño y las escalas de sección triangular. Fuera de la mesa de dibujo no había dónde estar... A las dos en punto (Le Corbusier) ingresaba al taller; llegaba en un pequeño automóvil descapotable de dos puertas tipo MG, no recuerdo la marca, que quedaba parqueado en la calle y era una manera de saber si el jefe ya había llegado.

(...) Previamente Wogenscky había indagado con nosotros quién tenía más urgencia de mostrar los avances de los proyectos al maestro. Al afortunado le ponían un chinche rojo en la lista de los colaboradores que había en una plancha de corcho que colgaba en la pared. Le Corbusier le consultaba e iba a la mesa del colaborador seleccionado. Llegaba con un atado de lápices de colores en la mano. Allí se podía estar un par de horas, comentando, proponiendo cambios, usando sus colores, dando cátedra, recordando sus sitios visitados preferidos. Después de una revisión de estas, lo que tocaba siempre era ponerle fecha al plano, quitar la plancha y volver a empezar de cero para introducir la modificación planteada. Por esto los proyectos duraban años. En estas horas de trabajo, con la presencia del arquitecto, nadie se movía de su puesto. Al mediodía salíamos a almorzar los de habla hispana a restaurantes cercanos donde ponían manteles de papel y era la oportunidad ideal para decidir problemas de diseño que estaban en la orden del día en el taller (...) En síntesis el taller de Le Corbusier era más que modesto; yo diría incómodo y de muy mala presencia: sus

procedimientos y formas de trabajo eran primitivos y precarios, pero las ideas eran siempre brillantes.”⁴⁸

Antes de la llegada de Salmona y los colombianos al taller de Le Corbusier, ya habían pasado dos generaciones de latinoamericanos que ávidos de la experiencia parisina, de una u otra manera contribuyeron al desarrollo de planes y proyectos lecorbusieranos en sus países natales, o al desarrollo de relaciones estratégicas entre las autoridades municipales de sus ciudades y su maestro. Esos mismos jóvenes ya mayores y de regreso a sus países, divulgaron la obra de Jeanneret y la hicieron suya a través de particulares ensamblajes con lo local.⁴⁹ Tal fue el caso de los chilenos Roberto Matta y Roberto Dávila Carson, los argentinos Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, que junto con el uruguayo Carlos Gómez Gavazzo, trabajaron en el Atelier durante la década de los años treinta.

Después de la Segunda Guerra Mundial —coincidiendo con los intentos fallidos de Le Corbusier por llevar a cabo su trabajo en Europa—, el exilio suramericano hará presencia en el Taller. Se encuentran allí Enrique de la Mora, Enrique Castañeda, Vicente Medel y Teodoro González (México), Augusto Tobito Acevedo (Venezuela) —con quien Rogelio Salmona construiría una relación especial—, Roberto de Cravalho (Brasil), Emilio Duhart y Guillermo Jullian (Chile), Conrado Sonderegger (Argentina), Justino Sierralta (Uruguay), además de los colombianos ya mencionados.

Rogelio Salmona no se dedicará de lleno al trabajo en el Atelier y será esta decisión la que afectará de manera definitiva su destino:

“Un buen día, con Alberto Zalamea, que estaba en París, supimos que Pierre Francastel, un sociólogo de arte muy conocido, iniciaba un curso en la Escuela de Altos Estudios de La Sorbona. Nos inscribimos. Allí me sumergí diez años, hasta el punto que Francastel se volvió

⁴⁸ Germán Samper en: O’Byrne, M. y Daza, R. (2007), p. 141.

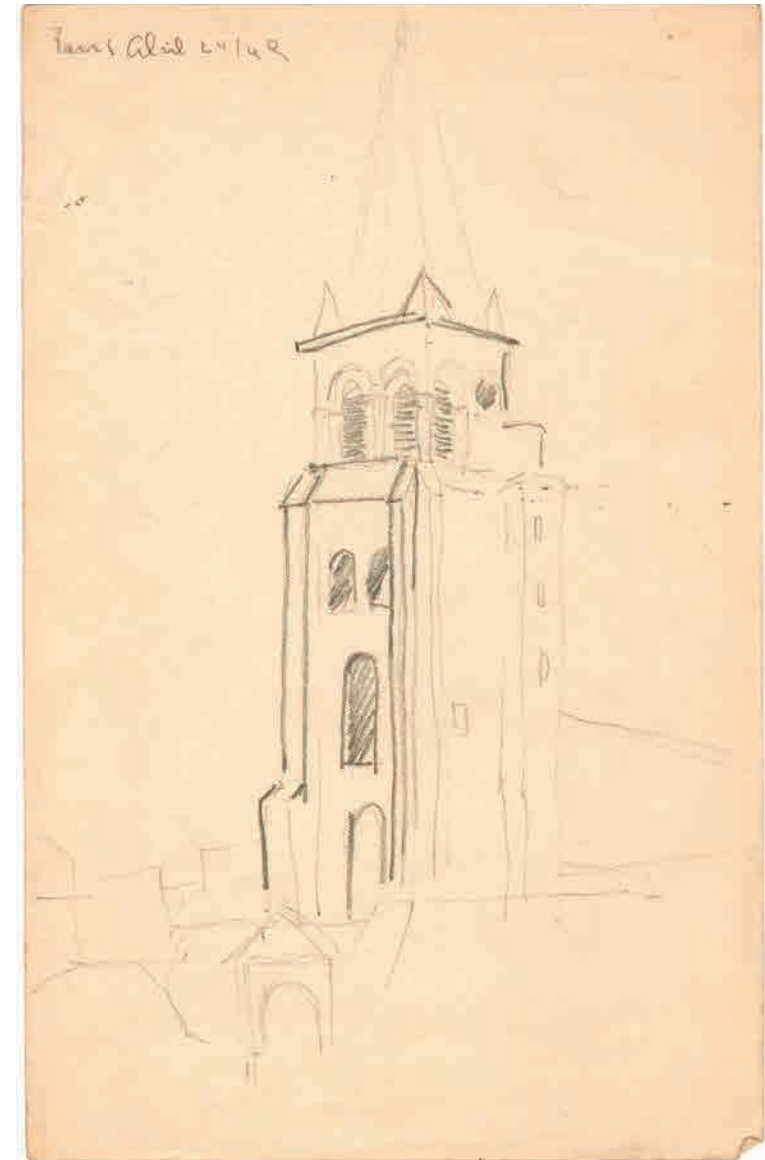
⁴⁹ Pérez Oryazún, F. (1991), p. 40.



París, 1955. Mercado en el Quartier Latin
Archivo fotográfico de Willy Ronis.



París, 1952. Café de Flore.
Archivo fotográfico de Robert Capa.



Dibujo rápido elaborado en uno de los cuadernos de viaje,
por Rogelio Salmona en abril de 1949, en la ciudad de París.
FRS

mi padre putativo en la cultura. Él me tomó afecto, sobre todo por mi insistencia en asistir a sus cursos y en entenderlos. Imagínese, yo, con un bachillerato colombiano, en la Escuela de Altos Estudios de La Sorbona. Tenía que hacer un esfuerzo enorme para entender lo que decían y para ponerme al día en los libros que citaban. Francastel, que estaba escribiendo varios libros, entre otros uno sobre las escuelas del Románico, se encariñó conmigo y me dio la oportunidad de ayudarlo. Cada fin de semana yo salía en moto a visitar distintas expresiones de la arquitectura. Creo haber aprendido viendo obra, solo creo, porque uno nunca termina de aprender este oficio (...) Francastel me orientó. Me dijo “mire, estudie tal escuela, no olvide a Compostela, vaya por aquí, léase a Focillón”. Así empecé no un estudio cronológico, sino un estudio bien entendido, Panofsky, Focillón, en fin, todos los grandes historiadores y filósofos del arte y de la arquitectura en particular, y empecé además a hacerle a Francastel dibujos y croquis para el libro en el que estaba trabajando. Esa labor, me tomó diez años.⁵⁰

Los cursos con Pierre Francastel de Sociología de las Artes Plásticas, inaugurados en 1948 en la Escuela de Altos Estudios de la Sorbona-EHES, fueron para Salmona el refugio intelectual que estaba buscando desde su llegada al taller de Le Corbusier, sin embargo no colmaron las expectativas de su padre, quien quería a toda costa que su hijo se devolviera con un título bajo el brazo. El sociólogo, hacía dos cursos al año y con sus invitados hablaba cada sábado por la tarde de arquitectura, arte, técnica, edad media, impresionismo, barroco y técnica. Su mujer, Galienne, con quien posteriormente escribiría algunos de sus libros —resultado de estas experimentaciones académicas—, hacía la proyección de las imágenes que propiciaban la discusión y las preguntas.⁵¹ Lo que deslumbraba a Salmona de Francastel, era la capacidad magnífica que tenía para establecer relaciones entre las manifestaciones

artísticas y los aspectos sociales en los diferentes momentos de la historia. Todo ello reforzado con su pasión por el cine, explícita a través de su participación en el Instituto de Filmología de la Universidad de París. Es a través de estas cátedras como Salmona entra de lleno en la bohemia parisina.⁵²

Francastel se mostró interesado por Salmona desde el momento mismo cuando su alumno le reveló su trabajo en el Atelier del maestro de la arquitectura moderna.⁵³ Cada sesión era irreplicable; Francastel apoyado en Galienne, montaba un programa tras otro de manera anacrónica, impulsado por sus propios intereses y los del grupo, sobre la cual sus reflexiones tenían eco en la voz de sus invitados y la participación activa de sus estudiantes, gran

52 “Por intermedio suyo (de Salmona), Xenakis conoce en 1955 a la crítica de arte Françoise Choay, y a la élite artística e intelectual que le rodeaba: Sonia Delaunay, Daniel Cordier, François Châtelet y Kostas Axelos. Además de acercarlo al pensamiento de Alberti y de Lévi-Strauss, Choay lleva a Salmona a contactar dos jóvenes trotskistas, Emil Copfermann y Boris Fraenkel, quienes además de hacerse sus más entrañables amigos, alimentan su espíritu crítico y su compromiso político a través de la arquitectura. Estos componentes, lejos de las formas y volúmenes arquitectónicos, quizás sean la principal herencia dentro de su obra de los años de juventud vividos en la capital francesa por la más importante figura de la arquitectura colombiana del siglo anterior.” En: Quintana I. (2008).

53 Los Cursos que dicta Francastel en la Ecole Pratique des Hautes Études, VI section, Centre de Sociologie de l’Art, durante el periodo en el que Salmona asiste son, por años: 1948-1949: *Arte y feudalismo y Renacimiento y Arte Contemporáneo*; 1949-1950: *Arte Románico y Representación de la vida y la muerte*; 1950-1951: *Arte y Técnica y Siglo XV*; 1951-1952: *Arte y Técnica y Siglo XVI*, 2; 1952-1953: *Arquitectura civil e Iconografía medieval*; 1953-1954: *Doctrinas y Teorías del Arte y Problemas el Sujeto en el Siglo XV*; 1954-1955: *El Color y Versailles*; 1955-1956: *Problemas del sujeto en el Siglo XIX y Arquitectura y Economía en los Siglos X y XI*; 1957-1958: *Arquitectura del Renacimiento y Método de una sociología del Arte*; 1958-1959: *El Gótico y Siglo XVII*. Cuando Salmona ya se ha devuelto para Colombia, Francastel continúa con estos temas: 1959-1960: *Los aires de civilización, la Estética de las Luces*; 1960-1961: *El Gótico Urbano y Arte contemporáneo: fuentes ideológicas y sociales*; 1961-1962: *Objetos y Estructuras en la Edad Media y Arte Contemporáneo*; 1962-1963: *El lenguaje figurativo y La Arquitectura Románica*. Cada curso se desarrollaba en aproximadamente 23 lecciones y las notas, apuntes y escritos los preparaba de la mano con su esposa Galienne Francastel. La biografía y el programa completo de sus cursos en: Bibliothèque du Institut National d’Histoire de l’Art l’INHA. Collections Jacques Doucet. (2011).

50 Rogelio Salmona en: Garavito, F. (1998), pp. 3-8.

51 Leer el testimonio de Emma Araujo de Vallejo, quien tomaba los cursos con Rogelio Salmona y otros colombianos en EHES. En: Albornoz, C. (2011), p. 82.



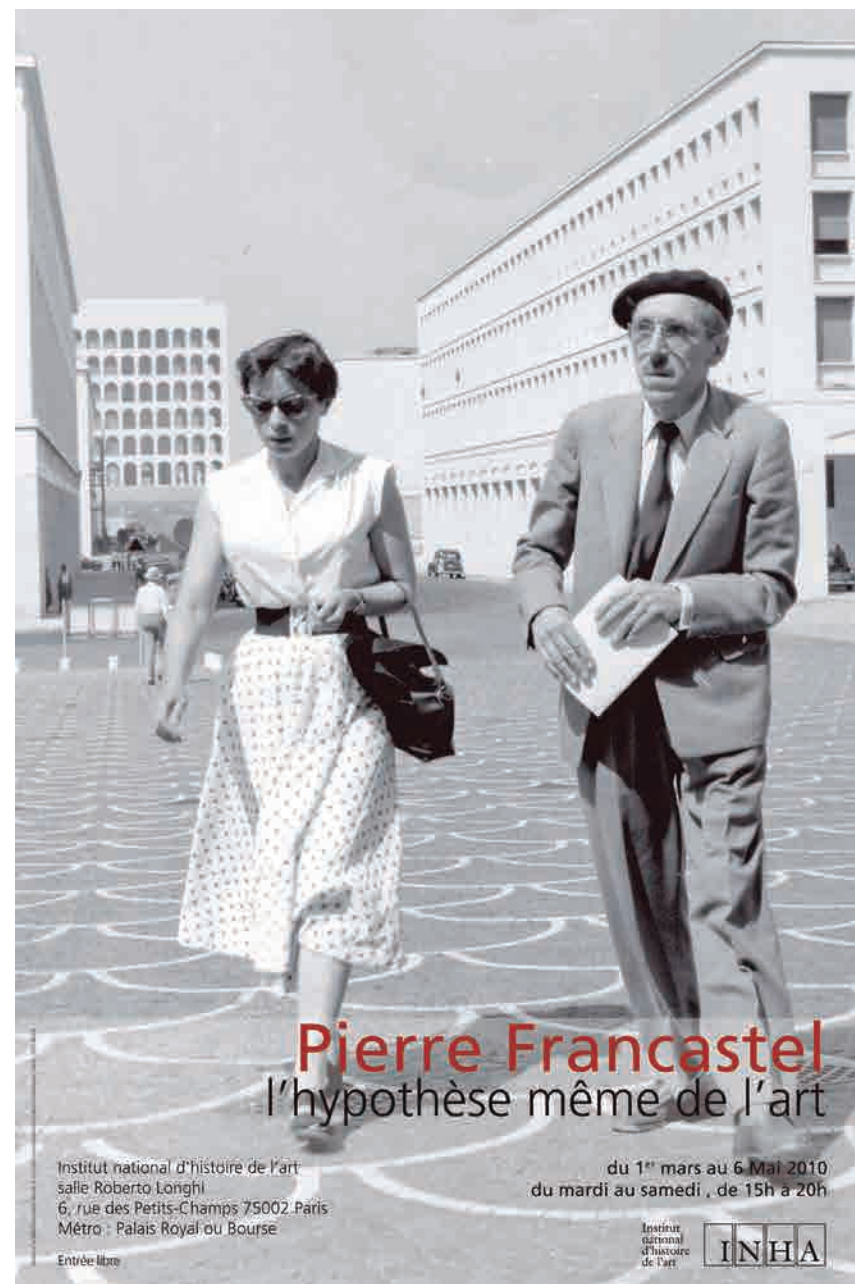
Robert Delaunay 1920
Damase, J. (Com.)(1982)



Robert Delaunay 1920
Damase, J. (Com.)(1982)



Robert y Sonia Delaunay.
<http://monicadmurgia.com/wp-content/uploads/2012/11/2robert-e-sonia-494x312.jpg>



Pierre y Galienne Francastel.
Archivo P.F. & G.F., INHA.

parte de ellos colombianos. Es el mismo Francastel quien el 15 de septiembre de 1953 impulsará el nombramiento de Salmona como “alumno titular” en La Sorbona.⁵⁴ Qué gran desilusión para el joven aprendiz de dibujo que en la práctica del Taller no le fuera reconocido lo que en la teoría de la Sociología del Arte y ante la intelectualidad parisina sí.

El grupo que rodea al joven aprendiz, marcará derroteros y tendencias que seguirán como huella el transcurso de su vida. Su tendencia hacia la ideología de izquierda se acerca a los ideales propuestos por León Trotski, ideales que se discuten en las tertulias con los pensadores, filósofos y activistas François Châtelet, Daniel Cordier, Kostas Axelos, Émile Copfermann y Boris Fraenkel entre otros. Los amigos de esa bohemia europea y cosmopolita, cada uno con una historia referida a la gran guerra, o a las guerras civiles de lugares próximos, al exilio y a un pensamiento político fuertemente arraigado, poco a poco fueron desplazando las reuniones sociales con los latinoamericanos. Es natural que Salmona encontrara su nicho y que París le proporcionara lejos del Atelier, la posibilidad de hacerse a una ética que en adelante formaría parte de su ejercicio profesional.

“Rogelio fue Trotskista. Varios de sus amigos eran activistas, por ejemplo Boris Fraenkel, quien tradujo a Marcuse, él venía de Polonia y en Mayo del 68 estaba todavía sin papeles, fue considerado como apátrida, no tenía plata, pero era un intelectual y vivía para leer. Rogelio y yo teníamos tres habitaciones, en la *chambre de bany* de París. Vivíamos en un pequeño apartamento de 25 ó 30 m2 con ducha y Boris cada día venía a almorzar y a comer a casa. Recuerdo haber cocinado mucho para ellos. Boris apreciaba mucho a Rogelio, compartían su pensamiento político, la visión sobre el mundo.”⁵⁵

54 Ver Anexo 3: Cartas y certificados expedidos a Rogelio Salmona durante la década de 1950.

55 Ver Anexo 12: Entrevista a Michèle Salmona (2010).

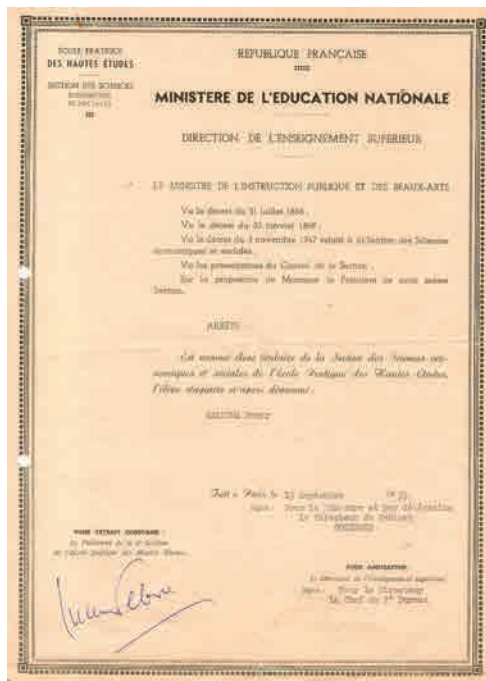
1.4. El Atelier, distancias y aprendizajes

La oficina de Le Corbusier tal como lo describe Fernando Pérez Oyarzún era “un lugar de peregrinación”. Allí se llevaban a cabo reuniones con los más prestigiosos arquitectos simpatizantes de las ideas de Le Corbusier, en las que sin embargo, los jóvenes solo podían participar como oyentes. Visitantes memorables de entonces, fueron especialmente los brasileños Oscar Niemeyer y Lucio Costa, entre otros. También el argentino Amancio Williams, quien no solo visitaba la casa sino que era profundamente admirado por el Maestro, hasta el punto de llegar a dirigir la obra de la Casa Currutchet (1949-1953) en la ciudad de La Plata.

En el Taller, Salmona conocerá a Iannis Xenakis, arquitecto, matemático y músico, quien lo introduce en el tema de la composición musical y en el ambiente revolucionario estudiantil, embrión de lo que posteriormente sería Mayo del 68. Este encuentro representa para Salmona la reafirmación de la estrategia expuesta también por Francastel y años antes por Rother, su maestro en Bogotá, recurriendo a otras artes y disciplinas para trasladarlas a la arquitectura enriqueciendo su entendimiento, análisis y creación. Es en estos años, cuando Salmona empieza a definir una *composición*, como el proceso de recreación de una obra arquitectónica, como si de música, de notas sobre el pentagrama se tratara. Esta noción se va haciendo más compleja en la medida en que conoce la obra de Xenakis y se va preparando la fachada para Ronchamp.

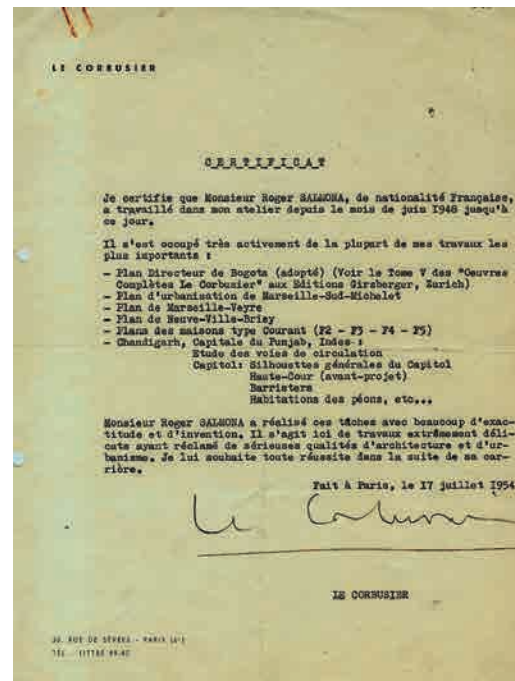
Los estudios de series y sucesiones, proporciones y adaptaciones —años más tarde, en su vida adulta— lo llevaron a trazar la geometría de las Torres del Parque de manera análoga a la composición de una obra de música dodecafónica, inspirados en el músico griego de quien Milan Kundera afirmaba: “Tomó partido por la sonoridad objetiva del mundo, contra la subjetividad del alma,... Xenakis tuvo que salir de la música.”⁵⁶ Así mismo Rogelio Salmona

56 “Su innovación tiene un carácter diferente al de la (música) de Debussy o Schönberg. Éstos jamás perdieron el hilo que les unía a la historia de la música, siempre



Carta firmada por el presidente de la 6ª sección de la Escuela de Altos Estudios de La Sorbona- EHES, Lucien Febvre, por medio de la cual se nombra a Rogelio Salmona Estudiante Titular de la Sección de Ciencias Económicas. Está fechada el 15 de septiembre de 1953.

FRS.
Cortesía María Elvira Madriñán.



Carta certificado de trabajo expedido por Le Corbusier a Rogelio Salmona. Consta que el joven colombiano ha formado parte de varios encargos y concluye con una recomendación y buenos vaticinios para su carrera como arquitecto. Está fechada en julio de 1954.

FRS
Cortesía María Elvira Madriñán.



Un momento para la música, a pesar de que Le Corbusier no sabía tocar la guitarra. Esta imagen, muestra un momento de cordialidad y alegría alrededor del maestro. Rogelio Salmona en la parte posterior inmediatamente a la derecha.

Cortesía de Paul Salmona, hijo del arquitecto.

en su quehacer arquitectónico, tuvo que retirarse de la misma arquitectura, para comprenderla, componerla y enriquecerla.

En cuanto a influencias y referencias que se evidenciarán en su obra, se entreve la voz de Guillaume Apollinaire —citado de manera recurrente por Salmona en sus escritos y reflexiones— quien a su vez había hablado al oído a Sonia Delaunay, antes de su muerte en 1918 y había bautizado en 1913 como “Orfismo” a la tendencia de colores y abstracción del cubismo parisino.⁵⁷ Una forma de hacer arte que exaltaba los valores del color y la luz que ella bien supo explotar a través de la técnica de las aguadas. La pintura cubista y los experimentos cromáticos de Sonia Delaunay, a la luz de la historia, anticipan el tema de la recuperación de la circunferencia como forma perfecta y la transformación de los espacios vacíos en la obra de Salmona.

En el Libro Negro, registro de elaboración del Taller de Le Corbusier, quedará la constancia de la entrega de planos con la firma de sus responsables. El nombre de Rogelio Salmona aparecerá en 113 registros durante los diferentes periodos.⁵⁸ El primero, queda consignado el 18 de junio de 1948 y corresponde a la Fábrica Duval, tal como ya se ha anunciado. Entonces, recién llegado, Sal-

mona pudieron “volver atrás” (y lo hacían con frecuencia). Para Xenakis los lazos se habían roto. Oliver Messiaen ya lo dijo: la música de Xenakis “no es radicalmente nueva, es radicalmente otra”. No se opone a una fase precedente de la música. Se desvía de toda la música europea, del conjunto de su herencia. Sitúa su punto de partida en otra parte: no en el sentido artificial de una nota que se ha separado de la naturaleza para expresar una subjetividad humana, sino en el ruido del mundo, en una “masa sonora” que no surge del fondo del corazón, sino que nos llega desde el exterior como los pasos de la lluvia, el estruendo de una fábrica o el grito de una multitud.” Kundera refiriéndose a Xenakis en Kundera, M. (1980), p. 101.

57 El Orfismo, está relacionado con Orfeo, el personaje de la mitología griega que, cuando tocaba la lira, hacía descansar las almas de quienes lo oían. Representa la conjunción de la música y la poesía. Es el arte puro que surge de pintar conjuntos nuevos con elementos no tomados de la realidad visual, sino de los totalmente creados por el artista y dotados por él de una poderosa realidad. Apollinaire ubicó dentro del orfismo o cubismo órfico las obras de Fernand Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp y, sobre todo, de Robert y Sonia Delaunay.

58 Ver Anexo 1: Rogelio Salmona en el Libro Negro del Atelier de Le Corbusier.

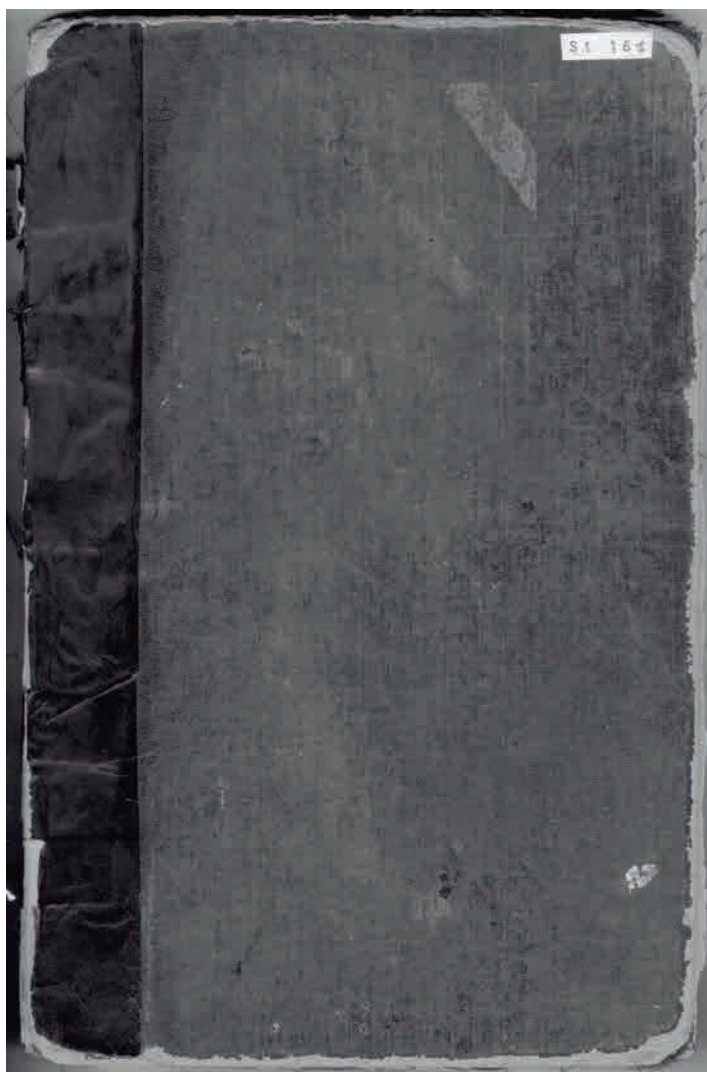
mona está acompañado por De León, Gardien, Medel, Weismann, Kennedy, y sobre todo por Wogensky, quienes firman los planos generales y de algunos detalles en sociedad. Su permanencia en el Libro Negro se interrumpe en octubre y por todo un año.

En el verano de 1949, tras el periodo de ausencia, viajará junto con el arquitecto colombiano Germán Samper, a Bérgamo, Italia, acompañando a Le Corbusier a la presentación de la grilla del CIAM VII cuyo tema *Sobre la arquitectura como arte* planteaba los nuevos postulados⁵⁹. En este CIAM se habían establecido las premisas que posteriormente serían aplicadas a la propuesta para Bogotá y cuya utilidad será puesta en duda por el espíritu crítico de Salmona.

En el Congreso de Bridgewater, dos años antes, en 1947, se había trabajado ya el tema del *Hombre de la calle* así como sus necesidades materiales y emocionales. En Bérgamo, la propuesta de la grilla CIAM, permitía la presentación de temas ya planteados entonces, pero enmarcados en una matriz que comprendía temas como región, volumen de construcción, estética, y consideraciones de tipo económico y social. Igualmente se abordó el desarrollo de ciudades nuevas —*New Towns*— y centros comunitarios. La Grilla será presentada por Le Corbusier, como un método para pensar y transmitir el pensamiento, listo para servir al urbanista.⁶⁰ Ésta, sistematizaba y comparaba los estudios de ciudades a través de una trama que facilitaría su comprensión entre especialistas, usuarios y administraciones. Eric Mumford, al respecto afirma que, el uso de

59 Este Congreso, se caracteriza por revelar los conflictos internos que vienen manifestándose en el grupo. En su resolución, exponen como puntos principales: 1. La vivienda debe estar orientada de manera eficiente hacia el sol; 2. Se debe impulsar los laboratorios de investigación en nuevas técnicas de construcción; 3. La escala siempre debe ser indicada en los dibujos; 4. Se debe crear una legislación para el uso de la tierra; 5. La necesidad del automóvil es puntual y la circulación para los peatones debe ser exclusiva. 6. La disposición libre de la planta sobre el terreno. Para ampliar el tema, consultar: Mumford, E. (2000).

60 Le Corbusier, hace la descripción de la retícula del CIAM, en el Congreso de Bérgamo de 1949, en: Sert, J. L. (1955), pp. 171-176.



57 3973.

Doit

C.F.E.

3964	CD-10	Comp. de la casa	Alfonso	2-5-48
3965	CD-10	Tel. de la casa	Alfonso	4-5-48
3966	CD-10	Cable de la casa	"	"
3967	CD-10	"	"	"
3968	CD-10	"	"	"
3969	CD-10	"	"	"
3970	CD-10	"	"	"
3971	CD-10	"	"	"
3972	CD-10	"	"	"
3973	CD-10	"	"	"
3974	CD-10	"	"	"
3975	CD-10	"	"	"
3976	CD-10	"	"	"
3977	CD-10	"	"	"
3978	CD-10	"	"	"
3979	CD-10	"	"	"
3980	CD-10	"	"	"
3981	CD-10	"	"	"
3982	CD-10	"	"	"
3983	CD-10	"	"	"
3984	CD-10	"	"	"
3985	CD-10	"	"	"
3986	CD-10	"	"	"
3987	CD-10	"	"	"
3988	CD-10	"	"	"
3989	CD-10	"	"	"
3990	CD-10	"	"	"
3991	CD-10	"	"	"
3992	CD-10	"	"	"
3993	CD-10	"	"	"
3994	CD-10	"	"	"
3995	CD-10	"	"	"
3996	CD-10	"	"	"
3997	CD-10	"	"	"
3998	CD-10	"	"	"
3999	CD-10	"	"	"
4000	CD-10	"	"	"

Primer registro de la firma de Rogelio Salmona en el Libro Negro del Atelier de Le Corbusier. Del 18 de junio de 1948. En el último renglón, primera entrada de Rogelio Salmona.
FLC. Cortesía María Cecilia O'Byrne

la Grilla, intensificó las diferencias internas precedentes como herramienta puramente visual.⁶¹ Los diagnósticos de las ciudades allí planteados, necesitaban de una interpretación y los postulados expuestos no resultaron realmente tan sencillos para los urbanistas.

A pesar del llamado de atención de Le Corbusier —en el sentido de seguir trabajando en la recién fundada herramienta antes de destruirla—, en el siguiente CIAM, con el grupo MARS a la cabeza, se decidió no usar ésta y reemplazarla por otra, que dejaba a un lado las cuatro funciones del urbanismo y se centraba en la descripción del Centro Cívico, así como en la vida social que ofrecería en sus espacios públicos. Esta rebelión culminaría en el CIAM IX, con la propuesta de la *Retícula del habitar*, una propuesta libre, adaptada a diferentes maneras de representación. Los postulados del *Corazón de la ciudad* de Josep Lluís Sert y del habitar del grupo MARS, le resultaron a Rogelio Salmona más estimulantes, prácticos y cercanos a su propia realidad.

Simultáneamente al trabajo en el Atelier y a las clases con Francastel, Salmona asiste en la misma escuela Práctica de Altos Estudios de la Sorbona en donde se ha inscrito entre 1949 y 1952, al curso de “Historia económica de las ciudades” con el profesor Maurice Lombard. A través de él, Salmona descubrirá las ciudades del Islam, así como su naturaleza fenomenológica.

La firma de Salmona retorna al Libro Negro en el 26 de octubre de 1949, trabaja en el Proyecto Roq y Rob. Realiza un trabajo intenso de dibujo que abarca desde el planteamiento a escala 1:50 de los diferentes tipos, localizados dentro del proyecto general, hasta una perspectiva de los tipos F4-2 y F5-2 —realizada posteriormente, en el año de 1953—, que le permitirá demostrar su aprendizaje y madurez como dibujante. Germán Samper acompaña la firma de Salmona.

Será en el abril de 1950 cuando hará parte del equipo que se encargará del dibujo del Plan Piloto para la ciudad de Bogotá.

⁶¹ Mumford, E. (2002), p. 191.

Serán tres meses intensos. Se registran tanto en el certificado expedido por Le Corbusier, como en el Libro Negro diecinueve planos.⁶² Los temas de estas planimetrías, avanzan desde los ejercicios de densidades, pasando por las tres escalas de los planes Regional, Metropolitano y Urbano, en compañía con Clemont, Samper, Solomita y Valencia, hasta precisarse en el Centro Cívico definitivo. Junto con los arquitectos colombianos Germán Samper y Reinaldo Valencia desarrollarán el estudio para el tema la vivienda en Bogotá.

Entre tanto, en su curso, Francastel lo cuestiona sobre el papel social de la arquitectura, sobre la necesidad de tomar y comprometerse con una posición ética:

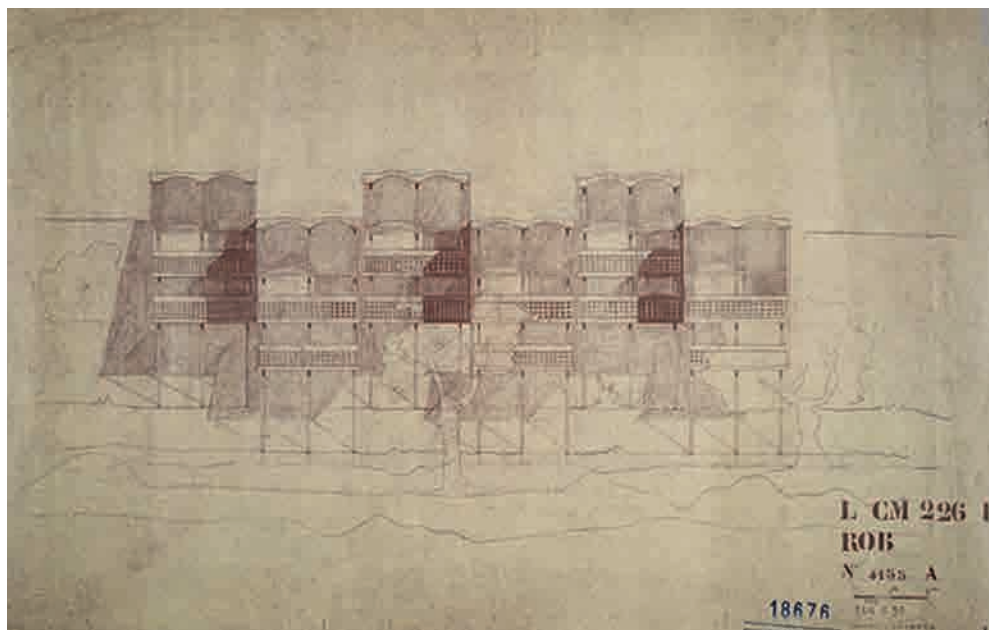
“Francastel quería ver, quería que le explicara la ciudad y cuáles eran las propuestas de Le Corbusier. ¡Me creó un trauma terrible! Yo ya tenía algunas veleidades de tipo marxista, por actividades políticas que había iniciado en Colombia y que había seguido en Francia, y tenía una mirada crítica a las propuestas que Le Corbusier estaba haciendo en el campo urbano, sin manifestarlas, naturalmente”... Un taller con gran maestro es como un sacerdocio, no se permite un hereje dentro.”⁶³

Se harán evidentes las distancias sobre algunos puntos fundamentales que hubieran podido —en principio— acercarlos. Salmona sentirá ya cierto malestar y sus desacuerdos y divergencias con Le Corbusier, en el futuro lo llevarán a escoger el rumbo opuesto.

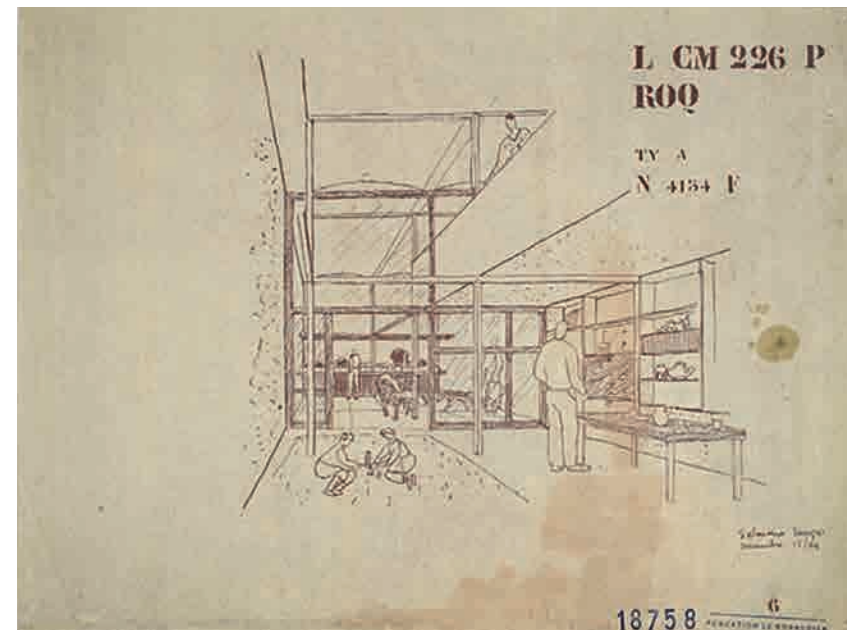
“Sobre el Plan Piloto para Bogotá: (...) no podía aceptar ni ideológicamente, ni afectivamente que la arquitectura moderna no expresara las características de la región, y lo más importante, que el hilo de la

⁶² Cuatro de ellos hecho en solitario y los demás compartidos en su elaboración con Clemont, Samper, Solomita y Valencia. Sobre la precisión de estos detalles del trabajo en el Taller de Le Corbusier, consultar el Anexo: Rogelio Salmona en el Libro Negro del Atelier de Le Corbusier.

⁶³ Rogelio Salmona en: Albornoz, C. (2011), p. 22.



Fachada del proyecto Roq y Rob, dibujado por Rogelio Salmona.
FLC.



Interior de Roq y Rob, dibujado por Salmona y Samper.
FLC.

historia se cortara”.⁶⁴ ... ¡Dibujar propuestas que destruyen el 90% de la ciudad de la infancia, de la ciudad de los recuerdos, no era fácil, no entendía lo que estaba pasando. Tampoco podía decirle a Le Corbusier lo incongruente de sus propuestas, que no eran nuevas, claro está, pero Bogotá era una realidad tangible para mí, no era una abstracción, vivía en una dicotomía bastante molesta!”⁶⁵

El 18 de julio de 1950 aparece registrada la firma del último plano del Centro Cívico de Bogotá. Salmona siente la necesidad de tomar distancia y se ausentará a lo largo de ocho meses. Viajará inicialmente por el sur de Francia, luego a España y una vez allí pasa al norte de África. Decide seguir su propio itinerario, usar su tiempo a través de los espacios de las ciudades que le descubrirían su búsqueda. Ya para entonces tenía en mente contradecir al maestro y buscar su propio camino a lo largo del Mediterráneo. Cuando regresa ya no tiene su trabajo. Le Corbusier castiga su falta.

“(...) teníamos veinte días de vacaciones y yo había tomado tres meses en África del norte, un viaje magnífico, y enviaba sistemáticamente postales diciendo que estaba en uno u otro lugar, desde todos lados enviaba noticias porque tenía que hacer presencia por lo menos, y cuando llegué me dijo (Le Corbusier) que ya no había lugar para mí en el taller. Me fui. Al cabo de una semana recibí en la habitación del hotel una nota preguntando si no me había suicidado aún. Con esta carta comprendí que tenía otra vez mi puesto en el taller y al otro día volví.”⁶⁶

De regreso, empieza a dibujar los planos generales para Marseille Sur-Michellet. En mayo de ese año firma el último plano de esa breve temporada laboral de 1951 de apenas 3 meses, durante los cuales desarrolla los estudios de las vías V2 a V7 de Chandigahr.

⁶⁴ Salmona, R. (1992).

⁶⁵ Salmona, R. (1990b).

⁶⁶ Ver Anexo 13: Entrevista a Rogelio Salmona por François Chaslin (2003).

Esta vez se ausentará por un año y medio, y aparece de nuevo en los registros el 27 de noviembre de 1952. Lejos del Taller y de las discrepancias asiste al Conservatoire d’Arts et Metiers —1951 a 1953—, se inscribe en clases de matemáticas, construcción civil, historia de la construcción, concretos, resistencia y diseño estructural. Conoce a Ellé Lambert, historiador de arte, especialista en la Edad Media y en arte español y a su primera esposa Micheline Clement, quien sin duda colaboró en la incorporación de la antropología y la psicología social al repertorio de sus intereses.

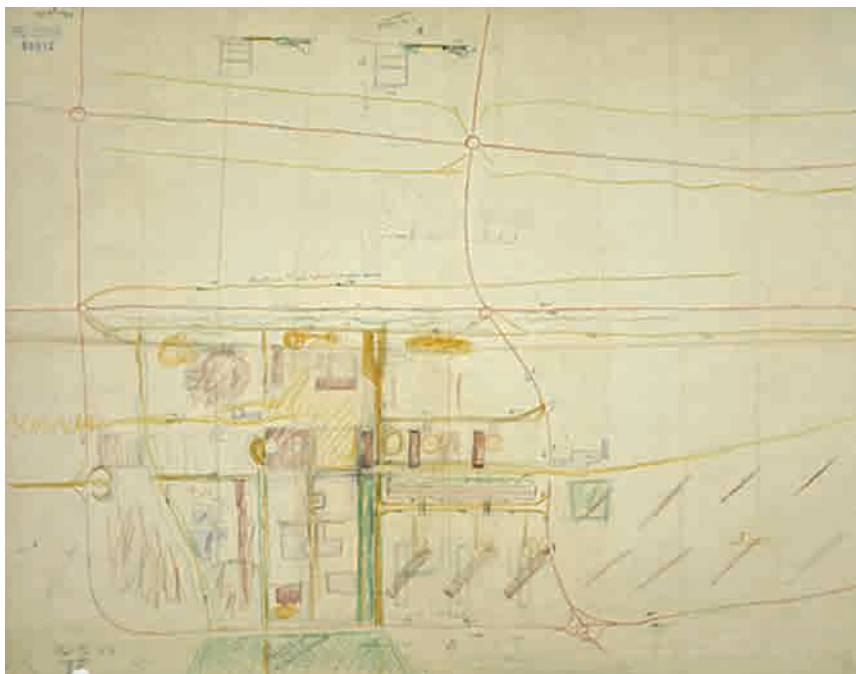
“Mi padre me enviaba algún dinero, muy poco, y ni Le Corbusier ni Francastel me pagaban. Sin embargo, seguía mi trabajo arduamente, y por la noche asistía a los cursos de Artes y Oficios, Arts et Métiers, organizados por Napoleón. Me interesaba en especial el curso de Historia de la Construcción, donde el profesor hablaba con propiedad sobre la forma como construían los romanos, los egipcios y los demás pueblos. Cómo construían, no cómo hacían arquitectura. La inventiva en maquinaria para subir las piedras era increíble. Había también otro curso formidable, la Historia de las ciudades. Los profesores de Altos Estudios se especializan en determinados temas. Lo vi anunciado y Francastel me recomendó que me inscribiera. Es extraño. Uno en la vida encuentra a veces que todo fluye para que determinadas cosas resulten. (...) Bien, me inscribí en el curso de Historia de las ciudades, cuando el profesor, que se llamaba Ellie Lambert, avanzaba en su especialización sobre las grandes urbes que el Islam desarrolló después del siglo VI hacia occidente, es decir, toda la arquitectura española, en especial la andaluza, la portuguesa, la berebere, la de África del Norte.”⁶⁷

Es posible que sus nuevos amigos apoyaran la decisión de ausentarse del Atelier. La fuerza de Michèle y la antipatía que ella sentía por el efecto “Le Corbusier” sobre sus pupilos, lo llevarán

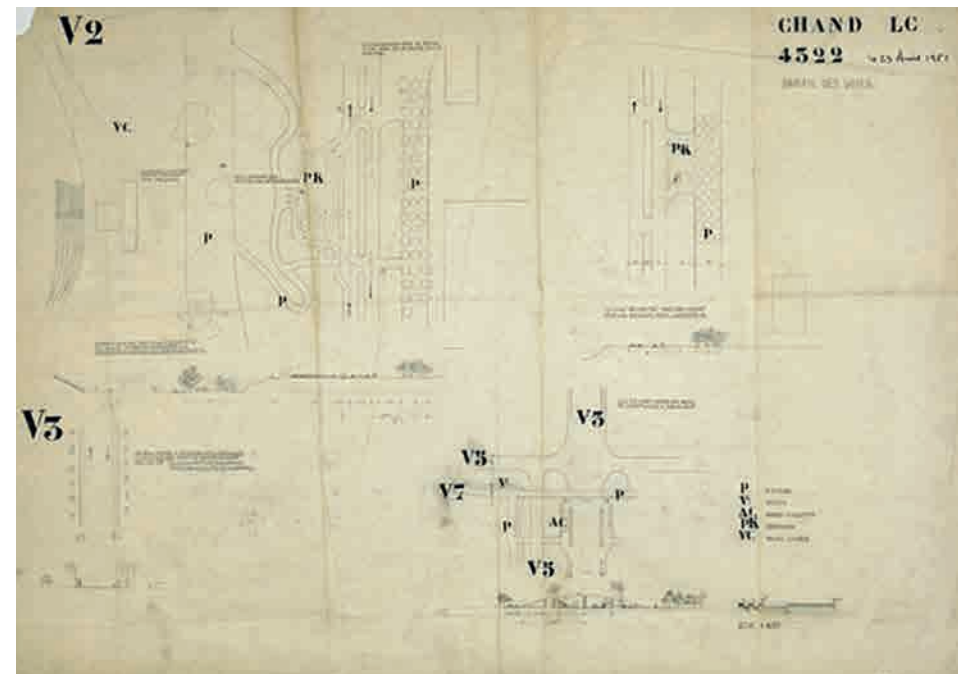
⁶⁷ Rogelio Salmona en Garavito, F.(1998), pp.3-8.



Carnet de matrícula de Rogelio Salmons en el Conservatorio Nacional de Artes y Oficios, para el año de 1952-1953.
Cortesía de Cristina Albornoz.



Planos del Piloto de la ciudad de Bogotá,
dibujados con la participación de Rogelio Salmons, entre otros.
FLC.



Plano dibujado por Salmons para el proyecto de Chandigarh. Estudio de las Vías.
FLC

a hacer énfasis en una formación cultural, asunto que sin embargo, no le otorgaría un título profesional como requería su padre en Bogotá.

“Llegué a París en 1951 y conocí a Rogelio a los 22 años. Lo conocí a través de un amigo mío de Túnez, abogado y economista judío, que me inició en el mundo de la música. Él tenía una discoteca excepcional, era comunista y defendía a los musulmanes que querían la independencia de Túnez. De familia burguesa, con una madre judía italiana de élite y con un potencial cultural importante, tenía una cultura muy fuerte de origen local. Se llamaba Luciano Mizard. Yo fui a verlo y encontré a Rogelio al pie de mi amigo —que se había accidentado una pierna en la montaña—, al lado de su cama. Luciano tenía muchas maneras próximas a Rogelio: taciturno, hablaba muy poco, con una acción permanente de resistencia a todo y después se volvió director de la sección de asuntos políticos de Grenoble, amigo, compañero de los dos, una amistad sin fin tuvimos con él. Cuando lo conocí a través de mi amigo, Rogelio tenía una enfermedad del colon, tenía dolor de cabeza permanente. Estaba muy enfermo y la razón de su enfermedad era su trabajo en el Taller de Le Corbusier...”⁶⁸

A través de su nueva compañera de vida, conocerá al escritor Lucien Goldman, quien le causará una fuerte impresión. Sus escritos contestatarios, su posición intelectual, combativa y contraria a lo establecido, era conocida y admirada por la nueva generación parisina. Es poco lo que se sabe actualmente sobre Goldman, pero Clement recuerda la admiración de su entonces esposo por este personaje y por todo lo que significaba para su espíritu el encuentro de un *alter ego* que le impulsara su esencia combativa.

En el año de 1952, a las discrepancias tras el Plan de Bogotá, se suma la escasa remuneración; Le Corbusier le paga muy poco y

⁶⁸ Michèle Salmona en: Anexo 12: Entrevista a Michèle Salmona por Tatiana Urrea Uyabán (2010).

tarde. Francastel lo conduce ideológicamente por su propia ruta y lo alienta para los recorridos, pero tampoco por esto recibe salario alguno. Únicamente hasta el mes de noviembre de ese año se registrará de nuevo un plano a su nombre; “Une maison, une arche”.

A la par con su trabajo en el Atelier, entre 1953 y 1954, el joven arquitecto busca un trabajo en el Museo del Louvre copiando dibujos de jarrones griegos, se inscribe también en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes y toma cursos de Historia del Arte Moderno en la Escuela del Louvre con Jean Cassou (1954-55). El tiempo le alcanza para asociarse con el arquitecto Georges Pollak para diseñar un proyecto de 325 viviendas económicas para el gobierno francés.⁶⁹

A comienzos de 1953, después del Día de Reyes, se iniciará la etapa final de su trabajo en el Atelier —la más larga—, un año y siete meses continuos hasta julio de 1954. Se concentrará junto con el equipo, en la elaboración de numerosos planos correspondientes al proyecto de las Casas Jaoul.⁷⁰ Junto con Kim, Michel, Sachinidis y Doshi, firman los planos constructivos y detallados de los tipos A y B. La elaboración del “Croquis de estudio en perspectiva interior con silueta”, es una más de las excepciones, que permiten ver la destreza ganada por su mano en el manejo de la línea libre y la aplicación de ceras de color.

Continuará en este año, con el trabajo iniciado en 1951, firmando 44 planos en el Libro Negro sobre el capítulo Chandigahr. Esta vez, dibujando el Palacio del Gobernador, desde los croquis de estudio hasta la Secretaría del Gobernador y las Casas para los peones, entre otros con los cortes con bóvedas rebajadas, tal como las había dibujado para las casas Jaoul anteriormente.

⁶⁹ Este trabajo lo refiere en la carta donde reporta luego sus actividades a la Universidad Nacional, sin embargo no hay documentos que proporcionen detalles a este respecto.

⁷⁰ 16 firmados en el Libro Negro y 34 editados por parte de la Fundación Le Corbusier. Como en cada uno de los proyectos que desarrolló en el Taller, la información consignada en el Libro Negro, no concuerda necesariamente con los registros de los archivos planimétricos.

Participará también de manera fugaz en el dibujo de algunos de los planos de Las Casas Tipo La Rochelle, en mayo de 1953, nuevamente acompañado de Wogensky y Samper.

Después de conocer la finura del gótico y la sensibilidad y elaboración del Islam en Marruecos, en Túnez y en España, así como el encantamiento que ejercía Francastel en su auditorio, de las historias de los profesores Lombard, Lambert y Cassou y de las enseñanzas del Conservatorio de Artes y Oficios, Le Corbusier le parecía “burdo”, un “anatema”, un personaje ensimismado, fijo en su horizonte:

...“Ese día Le Corbusier llegó al taller, como de costumbre, a las tres en punto. Conocía su paso característico al subir las escaleras. Sabía cuántos escaños tenía que tocar para llegar a su cubículo, donde se encerraba antes de pasar por entre las mesas de dibujo y dirigirse a uno de nosotros. Lo esperábamos sin saber cuál sería el elegido. Ese día Xenakis me dijo: “Hoy no quiero que me toque. No he hecho nada por estar pensando en mi música”. Y como si hubiera escuchado el ruego de Xenakis, se dirigió a la mía. Se sentó en mi taburete, como solía hacerlo mientras esperábamos sus correcciones. Ese día estaba particularmente locuaz. Habló de todo un poco. De Fernan Leger y de su última pintura, “Los constructores...”. Lo interrumpí y le dije que había una exposición de Frank Lloyd Wright en la Escuela de Bellas Artes. “Espero que le aproveche”, me dijo en tono burlón. “¿Es todo?”, le pregunté extrañado ante su indiferencia. “Es todo. Sólo que esperaba algo más...”. “Es que es una obra...”pero no me dejó terminar porque ya Le Corbusier se dirigía hacia otra mesa.”⁷¹

Sin embargo, la labor en el Atelier lo había llevado a acercarse al oficio a través de diversas escalas: el plan urbano, las vías de circulación, los proyectos de vivienda y los monumentos, con su escala institucional y de lo público. La evidencia de su resistencia posterior a aceptar las enseñanzas se reflejará en sus recuerdos:

⁷¹ Rogelio Salmona en: Arcila, C. (2007), p. 126.

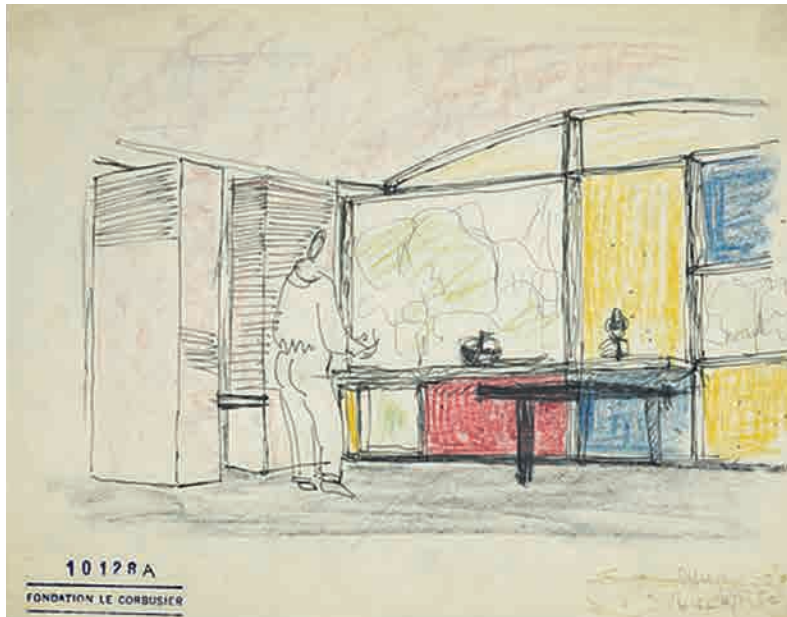
“(...) de esas casas (Jaoul), hice prácticamente todos los dibujos, pero lo que me influenció de manera más fuerte fue un arquitecto catalán, que Le Corbusier hizo traer para que se explicara la tradición de la bóveda catalana y él me tomó como ayudante, me fui a Béziers con él y allí me explicó cómo se hacían las bóvedas y me pareció muy interesante. Por otro lado ya había realizado una serie de viajes en España y África y eso me había dado cierto conocimiento de la bóveda sarracena y catalana.”⁷²

El 5 de julio de 1954, Rogelio Salmona entrega, como consta en el Libro Negro, el plano del corte transversal de la casa de los peones de Chandigarh. Será la última entrega registrada. Durante los seis años comprendidos entre su arribo —el 18 de junio de 1948— y su última firma —5 de julio de 1954— Salmona habría permanecido en el taller de Le Corbusier, aproximadamente tres años en tiempo hábil. En los interregnos, sus cursos y viajes ocuparán gran parte y para él, el más valioso tiempo de aprendizaje.⁷³

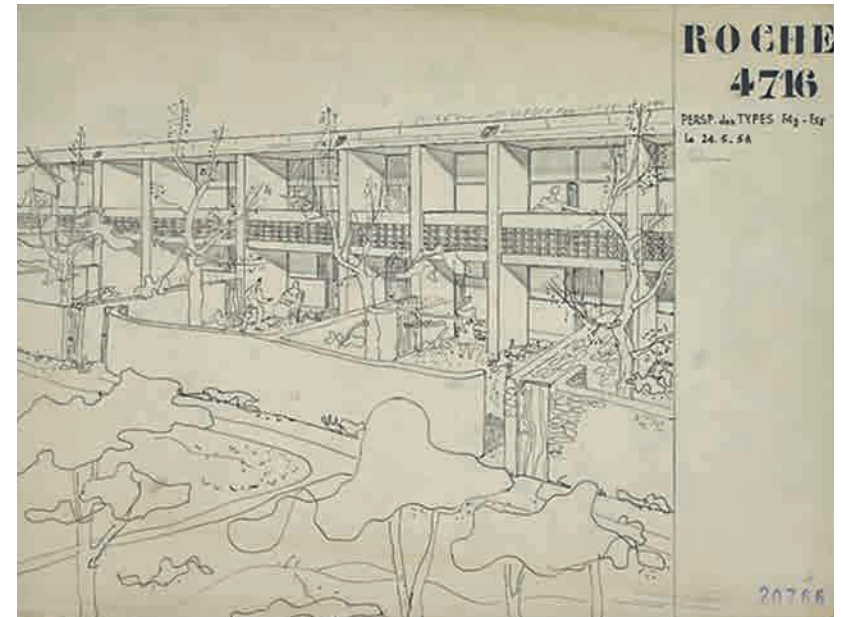
El arquitecto decide retirarse y se despide del maestro de la arquitectura moderna:

⁷² Ver Anexo 13: Entrevista a Rogelio Salmona por François Chaslin (2003).

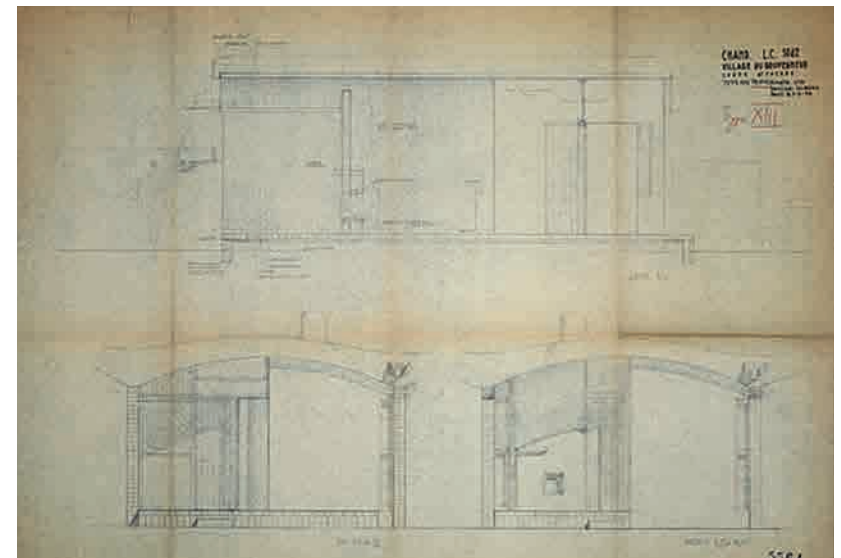
⁷³ En el certificado de trabajo que expide Le Corbusier a Salmona, menciona diez proyectos en los que el joven participa desde su ingreso al Taller en junio de 1948 y hasta 1953. Plan Director de Bogotá (1949); Plan de Urbanización de Marseille-Sud-Michelet; Plan de Marseille-Veyre (1952); Plan de Neuve-Ville-Briey; Plan de casas tipo Courante (F2, F3, F4, F5); Chandigarh: i) estudio de las vías de circulación y ii) Capitolio: siluetas generales del edificio, Alta corte, Barristers (Tribunales) y Vivienda de los obreros. (1951-1953). En este certificado han sido omitidos la Fábrica Duval, que según el Libro Negro, registra planos elaborados por Salmona desde el 18 de junio de 1948 para el proyecto Roc et Rob en la Costa Azul de Francia, en compañía con Germán Samper (1951-1953) y el proyecto bifamiliar Jaoul en Neuilly-sur-Seine, París (1952). Germán Téllez en su libro “Obra completa” e Ingrid Quintana en su tesis de maestría, citan el proyecto de la casa para la Señora Sarabhai. Sin embargo, no aparecen ni en las firmas del Libro Negro, ni en el certificado expedido por Le Corbusier a su pupilo. Ver Anexo 1: Rogelio Salmona en el Libro Negro del Atelier de Le Corbusier. Ver Anexo 3: Cartas y certificados expedidos a Rogelio Salmona durante la década de 1950.



Perspectiva a color del interior de las casas Jaoul, elaborada por Rogelio Salmona.
FLC



Casas tipo La Rochelle. Dibujo de Rogelio Salmona.
FLC



Palacio del Gobernador, dibujado por Saklmona.
FLC

“Salmona ya no trabajaba con Le Corbusier, quien no debió apreciar el buen gusto de Rogelio cuando, a manera de despedida, lo llevó a un sótano, donde había un montón de cuadros, la mayoría de ellos suyos, y le dijo a su ya ex alumno: escoja uno. Y Salmona, con gran desparpajo, prefirió una pintura de Juan Gris, sin que Le Corbusier pudiera chistar.”⁷⁴

1.5. Otras voces; en busca de la técnica

Rogelio Salmona esta vez, está convencido de no regresar a su trabajo en el Atelier de Le Corbusier. Organiza su tiempo y sus intenciones para realizar los viajes que le aportarán las respuestas a varias de sus inquietudes y alejarse de la incomodidad de la oficina y el dibujo. En el verano de 1955, Francastel lo convida a Florencia y los días se pasan rápidos en la Catedral de Santa Maria del Fiori. A su regreso, lo espera Xenakis, para viajar hacia Donaueschingen, donde el ya célebre músico recibiría un premio por la controvertida “Metástasis”.⁷⁵

“Rogelio se interesó mucho por el destino de Iannis Xenakis, que vivía cerca de nosotros con su mujer, en la Ecole Militaire, ellos vivían en la misma situación que nosotros. Eran tan cercanos que Rogelio acompañó a Xenakis a Alemania a las primeras premiaciones de sus obras, ¡Volvieron muy felices, porque Xenakis había recibido

tomates y huevos sobre la cabeza...! Una historia llena de respeto y admiración por trabajar juntos donde Le Corbusier, por hacer los cálculos de los edificios.”⁷⁶

Coincide el encargo de Florencia con un contrato financiado por la EHES en París y la Universidad de los Andes de Bogotá —universidad privada y laica, recién fundada en la ciudad—, para buscar y registrar material gráfico necesario para dictar cursos de historia del arte. Salmona visita archivos y fondos documentales de Grecia, Francia, Italia y Alemania, hace su tarea y consigue más de 5000 documentos, los cuales serán utilizados tanto por Pierre Francastel como por él mismo a su regreso a Bogotá, dos años más tarde.

En estos mismos años, Hernán Vieco, su compatriota, se encontraba desarrollando el proyecto para el edificio Sede de la Unesco en París (1953-58) bajo la dirección de Marcel Breuer, Bernard Zehrfuss y Jean de Mailly y con la colaboración especial de Pier Luigi Nervi. Será su compatriota, tan hábil y con tan buenas relaciones, quien lo lleva ante este grupo. Salmona se vincula entonces al equipo de arquitectos de Nicolás Esquillán y Gilbert Lacombe para diseñar las estructuras de la bóveda de concreto —de 218 metros de luz— del Centro Nacional de Industrias y Técnicas - CNIT. En la primera etapa apoyará el trabajo de Jean Prouvé.

“... Le dije a Le Corbusier que iba a hacer una cierta experiencia en una obra porque hasta ahora todo había sido teórico, le dije que me iba a trabajar con Jean Prouvé pero fue muy despectivo —qué se va a meter allá—, me dijo. Le dije que me interesa trabajar con Nervi que había hecho unos bocetos para la bóveda pues fue Esquillant quien finalmente hizo la estructura. Me fui a presentar con Bernard Zehrfuss, gran premio de Roma, que eran las tres grandes figuras de la arquitectura francesa de entonces con Camelot y de Mailly que

⁷⁴ Angulo, G. (2006).

⁷⁵ *Metástasis* de Iannis Xenakis, escrita entre 1953 y 1954, tras terminar sus estudios con Olivier Messiaen, es considerada su primera obra importante. Se estrenó en 1955 durante el Festival de Donaueschingen bajo la dirección de Hans Rosbaud. Es una obra muy compleja, que requiere para su interpretación de una orquesta de 61 instrumentistas (12 instrumentos de viento, 3 percussionistas a cargo de 7 instrumentos, 46 instrumentos de cuerda), cada uno tocando partes distintas de las demás, usando la técnica “sonido en masa”, en la que cada intérprete es responsable de completar glisandos a diferentes alturas y tiempos. Esta composición se comprende mejor a través de la representación gráfica que Xenakis hizo de la obra.

⁷⁶ Ver Anexo 12: Entrevista a Michèle Salmona por Tatiana Urrea Uyabán (2010).



Tobito y Iannis Xénakis en París.
Archivo fotográfico de de Barbara Brändli.



Hernán Vieco en París, cuando trabajaba
en el proyecto de la UNESCO, dirigido por Breuer,
Zehrfuss, Camelot y de Mailly. 1957.
Archivo de Hernán Vieco. Cortesía de Ana de Vieco.



Una fotografía tomada por Vieco durante
su trabajo en el taller de Zehrfuss en 1953, en donde aparecen
sus compañeros de trabajo: Valin, Michaud y Suter.
Archivo de Hernán Vieco. Cortesía de Ana de Vieco.

controlaban la construcción de La Défense, Le Corbusier aceptó y creo que un poco aliviado...”⁷⁷

Jean Prouvé había trabajado con Le Corbusier en el proyecto de la Unidad de Habitación. Había propuesto dos sistemas constructivos en materiales diferentes: hormigón y metal como opciones para construir células prefabricadas. Para Salmona, el industrial era la antítesis del “Maestro” y esto, representaba dejar el ámbito teórico y enfocarse hacia una práctica de la construcción.

“Siempre gocé del favor de Le Corbusier. Y por mi parte le admiré muchísimo. Conocí a un personaje que no reconozco en las palabras de los demás. Con todo, nuestras ideas sobre la arquitectura eran completamente distintas. Sólo hice para él detalles para sus construcciones. Para la Unité d’Habitat, construí todos los forjados de las células que son forjados acústicos; también realicé todas las escaleras de acceso al entresuelo.”⁷⁸

Aunque esta experiencia no fue registrada como uno de sus capítulos europeos, durante la entrevista concedida a la revista 4Arquitecturas en el año 1999⁷⁹, Salmona recordaba a Prouvé y lo que de él había admirado entonces. Era un obrero ilustrado, un hombre práctico y directo, que le gustaba preguntarse cómo funcionaban las estructuras, cómo podían industrializarse, de qué manera honesta se podrían fabricar. Le preocupaba la actualidad y la calidad de la arquitectura en un sentido integral de su construcción:

“Se trate de una silla o de un edificio de trescientos metros de altura, no se puede realizar un objeto bello a un precio admisible y con buena

arquitectura si no se logra reagrupar a los hombres. Se necesita una armonía de pensamiento entre el que ejecuta y el diseñador.”⁸⁰

Es hora de alejarse del Atelier, del CNIT y de París, pero continúa con las enseñanzas de Francastel, de Cassou, de Prouvé, de Lombard, de Lambert y del mismo Le Corbusier;

“... Era un momento en el que no sabía si quería vivir aquí en París o en Colombia, donde había posibilidades interesantes, al igual que en el Norte de África para sus colegas. El buscaba soluciones que no se concretaban, que aquí tal vez no tenían posibilidades de desarrollo. Aquí, en Europa la arquitectura y el mundo de los arquitectos estaban desprestigiados, y él no quería participar en ese ambiente decadente, por ello buscaba soluciones imposibles a los problemas y sufría con ello. ...Yo le digo a la gente que me habla de un Rogelio Salmona como “el tipo que hizo con Le Corbusier los grandes planos de ciudades”, que él proponía justamente lo contrario, Salmona era la alternativa frente a esas construcciones de ciudades enormes que ahora se demuelen...”⁸¹

1.6. Hacia otros horizontes: el regreso

En 1957 Salmona prepara su equipaje. Regresará de nuevo a Colombia después de 9 años:

“Ellos no lo sabían, pero en Italia y París, a finales de los años cincuenta, se encontraban muchos de los que harían parte más tarde de la *intelligentsia* colombiana: en Florencia estudiaban Grau y Botero; en Roma estaban Eduardo Mendoza Varela, que se sabía “El Infierno” de Dante de memoria y conocía la ciudad como si fuera Tunja, y en París vivían o andaban de paso Plinio Apuleyo Mendoza, Gabriel García Márquez y varios arquitectos, entre ellos Hernán Vieco, Germán Samper

77 Rogelio Salmona en Anexo 13: Entrevista a Rogelio Salmona por François Chaslin (2003).

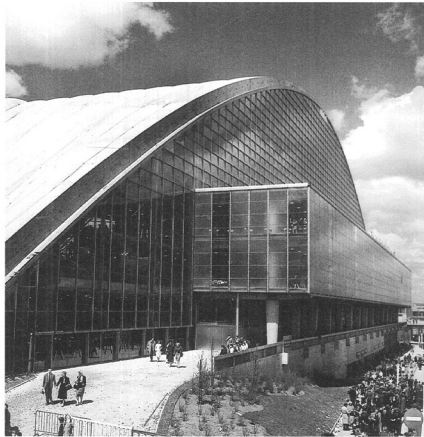
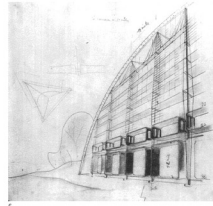
78 Jean Prouvé en Lavalou, A. (ed.). (2005), p. 51.

79 Revista Arquitecturas (4), 1999.

80 Idem, p. 27.

81 Ver Anexo 12: Entrevista a Michèle Salmona por Tatiana Urrea Uyabán (2010).

LE
CNIT
1958
PARIS-LA DÉFENSE



Palacio de Exposiciones del Centro Nacional de Industrias y Técnicas – CNIT, en París.
Arlot, A.J. (dir).(2001).



Planta y fachada del CNIT
Arlot, A.J. (dir).(2001).



Carta dirigida a Rogelio Salmona, con membrete del Centro Nacional de Industrias y Técnicas, en la Défense de París. Firmada por E. Pouvreau en octubre 10 de 1957. Escrita con motivo del retiro de Salmona del proyecto de la CNIT.

Cortesía MEM.



Carta escrita por E. Pouvreu, a Rogelio Salmona, a la Universidad de los Andes en Bogotá. En ésta recuerda su aprecio y recuerdo por el trabajo que ha llevado a cabo el colombiano en la CNIT de la Défense. Firmada casi una año después de la anterior, en el mes de agosto de 1958.

FRS.

y Rogelio Salmona, a quien llamábamos familiarmente *Le petit Salmona*, a la francesa, con acento en la última a. Las reuniones eran en el Hotel de Flandre, donde estaba yo y antes vivía Gabito (ahora compartiendo con su máquina de escribir un cuarto de servicio en Neuilly, una zona elegante), o en la casa de Vieco, donde siempre nos recibían con vino y simpatía. Por lo general acabábamos yendo a la Cinemateca o a un cine comercial. Todos leíamos *Cahiers du Cinéma*, la revista de los críticos Godard, Truffaut y Rohmmer, que más tarde sorprenderían al mundo como directores de la Nueva Ola...”.⁸²

Es también en 1957, mientras el arquitecto cierra sus maletas y comienza a despedirse de la ciudad y de sus amigos, que Le Corbusier reorganiza su Taller y Pierre Francastel da por terminado su curso de Sociología del Arte en la Sorbona. Su padre le insistía en el regreso y la Universidad de Los Andes le había propuesto trabajo, haciendo un curso de Historia del Arte y la Arquitectura. Aceptó, con la idea de poder replicar lo aprendido con Francastel.

“Al poco tiempo de la caída de Stalin le dieron la razón. Pero en ese momento había empezado a pensar en el regreso. Como siempre tuvo la idea del regreso, trabajó entonces con un grupo, en especial de brasileños, en torno a un tópico: ¿Qué arquitectura podría hacer al regresar a Colombia, qué arquitectura debía proponer con miras a buscar una cierta identidad, a no seguir copiando la de los países ricos? En el Plan de Le Corbusier no se abordaba nada semejante. El tenía una idea fija sobre lo que debía ser la ciudad, y había hecho propuestas para Buenos Aires, para Río, para Argel, propuestas formales en las cuales se limitaba a ordenar algo que estaba desordenado. Le Corbusier trataba de reorganizar los espacios públicos de acuerdo con su teoría de *la ville radieuse*, de la ciudad radiante, inaplicable en París y mucho más en una ciudad conflictiva y pobre

como Bogotá. El hecho es que Le Corbusier sintió el rechazo. Al comienzo lo aceptó, pero después las relaciones se volvieron tirantes.”⁸³

2. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA NECESARIA TEORÍA SOBRE EL PAPEL DEL ARTISTA Y SU OBRA

La Historia es, de hecho, un elemento tan extraño como el espacio o el tiempo. Nos movemos siempre dentro de ella. Ni siquiera sé si es una parte del tiempo, si bien la Historia necesita de las personas y el tiempo no.

Cees Notheboom.

Salmona necesita ver más allá del ámbito puramente teórico, vivir nuevas experiencias en lugares diferentes a la pesada atmósfera del Atelier. La Torre de Babel de la Rue des Sèvres, el trabajo con Le Corbusier, la vida bohemia de latinoamericano en Europa y los cursos o trabajos eventuales, no colman sus expectativas. Alberto Zalamea le propone asistir al curso, *Espacio y Sociedad*.⁸⁴ Asiste desde 1948 hasta 1957, justo antes de emprender su regreso a Colombia. Cada tarde de sábado, se daban cita los mismos estudiantes en La Sorbone, para participar en sesiones apasionantes, al lado de filósofos, sociólogos y personalidades en el mundo cultural europeo. Salmona, acudió como asistente a treinta cursos regulares, cursos que habrían equivalido a cinco años de formación universitaria, suficientes para obtener un título.

Las cátedras de Pierre Francastel abrieron sus ojos a diferentes y nuevas posturas. El sociólogo hará referencia permanente al proceso de creación y de construcción, así como a las técnicas utilizadas para su elaboración al momento de hablar de la arquitectura o de cualquier otro tipo de arte. Esa nueva mirada guiará la suya en

⁸³ Garavito, F. (1998), p. 3-8.

⁸⁴ *Espace et société* cuyo contenido fue publicado años más tarde bajo el título de *Peintre et société*.

⁸² Angulo, G. (2006).



Carnet de investigador expedido en noviembre de 1954 a Pierre Francastel, como Director de Estudios de la EHE de la Sorbonne.
 Archivo P.F. & G.F., INHA.



Pierre Francastel a la derecha y Galiennie, su esposa en el centro.
 Archivo P.F. & G.F., INHA.

los recorridos. Al joven Salmona le fascinará la radicalidad política y urbana de Francastel, su “equilibrio” al momento de referirse al trabajo que hacía Le Corbusier —un tanto distante y abstracto, demasiado teórico para su método—, la nueva la forma de describir y narrar la modernidad.

“Con Francastel comencé a mirar otras cosas, contrariamente a las otras personas del taller que sólo leían los conceptos y los preceptos de Le Corbusier y de la arquitectura moderna de esa época, ya ratificados y hasta ensombrecidos (...) lo que me pareció importante de Francastel, fue el tono, el equilibrio respecto al polo opuesto que era Le Corbusier.”⁸⁵

Las lecciones eran particulares y también su presencia;

“(...) Su extraordinaria figura, su parecido a Paul Valéry, su manera de expresarse, la exactitud de su lenguaje, el movimiento de sus bellísimas manos, sobre todo su cultura y la amenidad con que trataba los temas, sus citas a un sin número de autores, me apasionaron y me abrieron perspectivas para mi inmediato futuro”.⁸⁶

Francastel, al conocer a Salmona al cabo del tiempo, lo tendrá como uno de sus pupilos predilectos y comienza a sugerirle los recorridos que nutrirán las lecciones. Lo introduce en su círculo, esa izquierda intelectual europea. Le insiste considerar como camino la docencia, la investigación y la academia, pero la tarea no sería sencilla. —Salmona muchas veces se sentiría incómodo y sin voz en ese papel—, preferirá el diseño ante todo.

“Éramos al comienzo cinco o seis personas que tomábamos estas clases (...) Comenzaba sus cursos con Pintura y Sociedad y me interesó

mucho, así que asistí todos los sábados durante uno o dos meses, hasta que un día me preguntó yo que hacía y me invitó a un café.”⁸⁷

Pierre Francastel, dedicó su vida a la enseñanza de la historia del arte. Formó parte de la comisión de la Unesco para estudiar el tema y se hizo miembro de la Unión Internacional de Arquitectos - UIA. Su vida académica giró en torno a la organización de coloquios, cursos de cine, pintura y escultura. Escribió varios libros sobre sus clases en los que Galienne Francastel, formaba parte activa.

En 1948, a solicitud de Lucien Febvre —entonces director de la Ecole Pratique des Hautes Études, VI section, Centre de Sociologie de l'Art - EHES—, asume la creación de una cátedra denominada *Sociología de las Artes Plásticas*⁸⁸ y encuentra un grupo de estudiantes, interesado en los temas que viene trabajando. Los cursos en l'Institut de Filmologie se alternan con los de La Sorbone y completa en su contenido temas que se relacionaban con el tratamiento del espacio en escena. Cada seis meses en La Sorbone, Francastel iniciaba un nuevo curso y cada año, hacía lo propio en l'Institut de Filmologie.

Inició la cátedra con el curso *El arte y la sociedad feudal* y simultáneamente en el Instituto dirigió el curso *Los problemas del espacio cinematográfico*⁸⁹. A través de los nombres otorgados a éstos, la ruta trazada por el sociólogo para contar la historia del arte a la luz de un enfoque social, no guardaba un orden cronológico estricto; si bien luego continuó con el Feudalismo y el Renacimiento, pronto dio un gran salto desde el siglo XV hasta *El arte y la técnica en la sociedad contemporánea*. De manera análoga, los

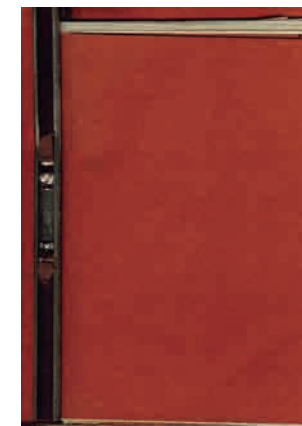
⁸⁵ Rogelio Salmona en: Albornoz, C. (2011), p. 22.

⁸⁶ Rogelio Salmona en: Leal, F. (2003), p. 28.

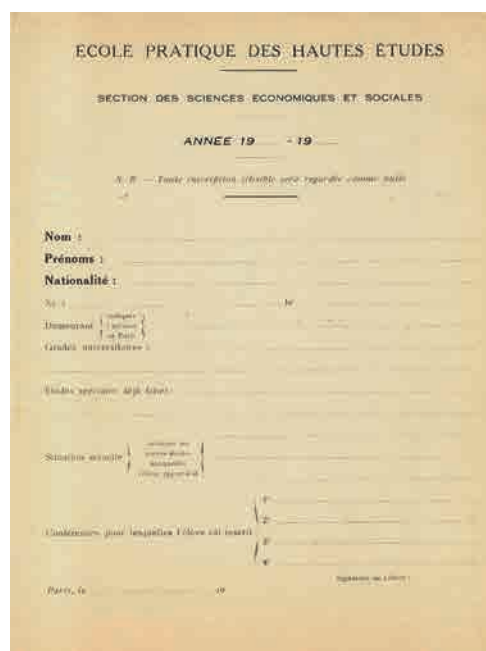
⁸⁷ Rogelio Salmona en Anexo 13: Entrevista a Rogelio Salmona por François Chaslin (2003).

⁸⁸ *Sociologie des arts plastiques* es el título original.

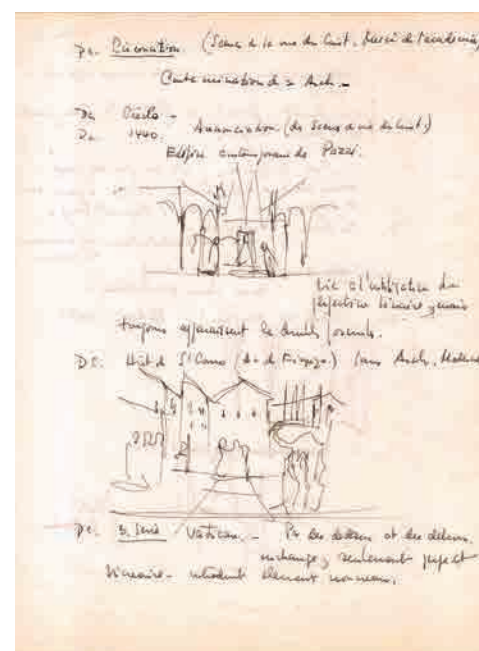
⁸⁹ Ver Anexo 16: Línea del tiempo De la Calle a la Alfombra. Cronología realizada para esta investigación donde se incluye la producción académica de Pierre Francastel durante los años en que Salmona permaneció como alumno en La Sorbona y en el Instituto de Filmología.



Carpeta que contenía los apuntes de las clases de Francastel, tomados por Rogelio Salmona.



Hoja institucional de guarda de la Carpeta.
FRS.



Apuntes de clase tomados por Salmona
en uno de los cursos de 1951.
FRS.



Apuntes del primer curso de 1952, tomados por Salmona.
FRS.

artículos y escritos principales de los que se tiene registro, abordan una riqueza y variedad de temas anacrónicos, que preparaba en borradores, para luego ser publicados con la colaboración editorial de Galienne Francastel —su esposa—, en libros completos.

“Yo era el más joven del curso, el promedio era mucho mayor que yo y cuando supo que trabajaba con Le Corbusier dijo que era un bárbaro, con una pequeña sonrisa. Yo le dije que era ahí donde trabajaba, que aprendía mucho y me parecía la suya una muy bella arquitectura: defendí a Le Corbusier. A partir de ahí no falté nunca a sus clases, de vez en cuando me invitaba a su casa y nunca más habló mal de Le Corbusier, respetaba mucho que hiciera escuela en su oficina pero al mismo tiempo daba libros para leer como Focillon o Panofsky.”⁹⁰

Curso tras curso, Salmona precisó su mirada y empezó a profundizar en el análisis y la comprensión de los problemas constructivos y tecnológicos y en lo que las obras podrían representar en su relación con la sociedad desde donde surgían. A través de los encargos de dibujos que el propio Francastel le hacía, el joven se detiene a escrutar la arquitectura. La relación entre los contenidos académicos y los viajes que él emprende será directa, inmediata y útil para su futuro. La guía de su profesor lo lleva a analizar la teoría para confrontarla con la realidad. Serán los viajes a diferentes ciudades la posibilidad de encontrar las culturas diversas, sus lugares y sus formas. Para comprender debe, entre otras, dibujar, como una forma de analizar a fondo. El trazo en el papel le permitirá imprimir las *resonancias* que tuvieran lugar.

La dicotomía a medida que avanzan los cursos se enriquece con las experiencias de sus viajes y en el énfasis sociológico que lo lleva a cuestionarse y adentrarse más allá de la forma pura. Esto hará que Salmona siga de cerca las enseñanzas de Francastel y se aleje cada vez más de Le Corbusier y el oficio en el Taller. Mientras

⁹⁰ Rogelio Salmona en Anexo 13: Entrevista a Rogelio Salmona por François Chaslin (2003).

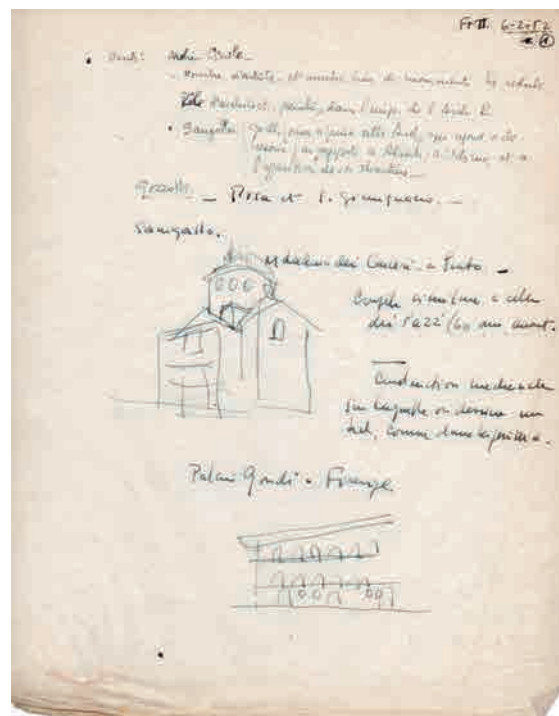
en el Atelier de la Rue des Sèvres se está trabajando sobre el Plan Piloto para Bogotá, en La Sorbone se lee y se discute a Pevsner, Wittkower y Panofsky.

“Para Salmona, las ideas de Francastel hacían de las historias de Wölfflin, Worringer, o Eugenio d’Ors unos hermosos pero frágiles castillos de naipes: A quienes se preguntaban cómo era posible que Salmona trabajara tan fielmente para Le Corbusier mientras asistía rigurosamente a los cursos de Francastel, lo cual parecía eminentemente contradictorio, habría que explicar que Francastel relativizaba a Le Corbusier, situándolo en un marco referencial o sea, una verdadera dimensión, distinta del agrandamiento desproporcionado que le daban sus admiradores y discípulos irredentos. Para Francastel, Le Corbusier era simplemente otro de los fenómenos ocurridos en el siglo actual, ni más ni menos, inserto en su época, con sus respectivas limitaciones. En el fondo se trataba de dos mundos conceptuales bien distantes entre sí, uno de ellos únicamente en la teoría y el otro consistente en un paso constante a la acción mediante el diseño arquitectónico. Qué más daba que se contrapusiera ocasionalmente a las ideas si ello podría contribuir a enriquecer el debate sobre la labor a cumplir? Cuestionar no es invalidar”.⁹¹

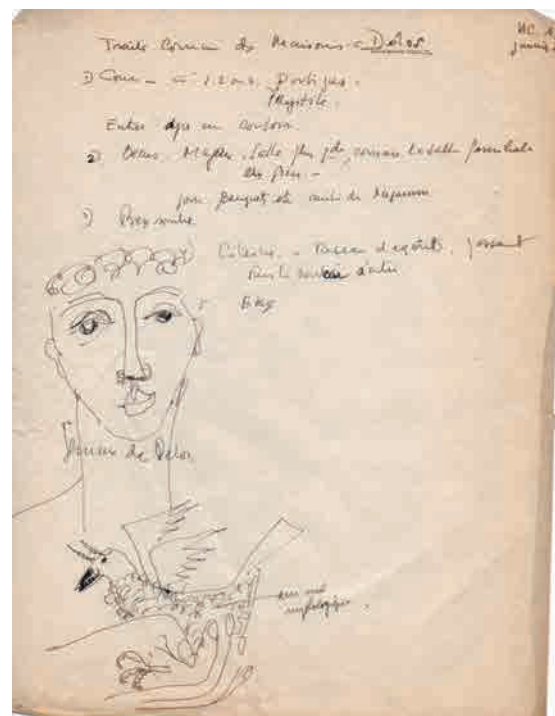
Francastel, al ver en alguna oportunidad el Plan de Le Corbusier dibujado por sus estudiantes —pues también a su curso asistía Germán Samper—, recrimina la ausencia de las preexistencias históricas, del reconocimiento del pasado, de la historia como herramienta de construcción de la ciudad moderna.⁹² Para él, la

⁹¹ Téllez, G. (1991), p. 45.

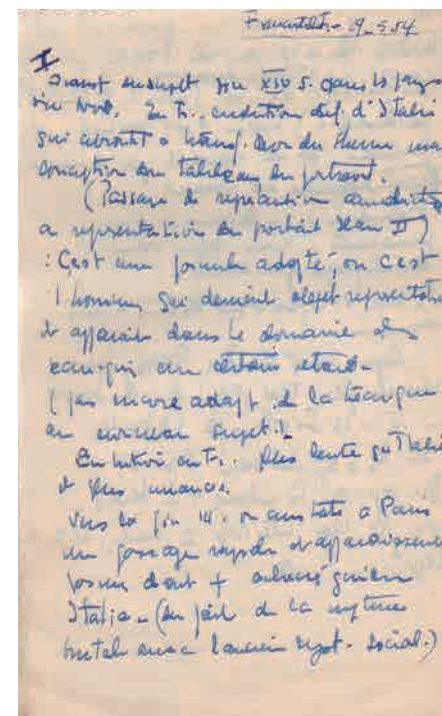
⁹² En un episodio Salmona le muestra los planos del Plan a Francastel, ignorante de los temas latinoamericanos. Así lo relata él mismo:
“¡Francastel se hala las mechas!
-¿Dónde está la ciudad prehispánica? -pregunta.
No existe, borrada del mapa.
¡Gran genocidio!-. La primera cosa. -¿Dónde está la ciudad colonial?
Quedó esto.



Apuntes del segundo curso de 1952, tomados por Salmons.
FRS.



Apuntes sin fecha, tomados por Salmona
en uno de los cursos que dirigió Pierre Francastel.
FRS.



Apuntes del primer curso de 1954,
tomados por Salmona.
FRS.

propuesta de Le Corbusier carecía de la necesaria consideración de causa y efecto social.

“La modernidad era para mí fundamental: la modernidad en arquitectura; la modernidad en la vida cotidiana y colectiva; la modernidad que es el cambio; la modernidad de las nuevas técnicas; la modernidad que es la mecánica, la modernidad que es la velocidad; todo lo que ha producido la modernidad, que, además se hacía evidente en ese momento en Francia después de la Guerra y que no era tan evidente en Colombia que permanecía como en esa especie de letargo y que sigue permaneciendo así a ese respecto. Había una enorme dicotomía entre lo que estaba oyendo donde Francastel y lo que estaba trabajando donde le Corbusier. Estaba en el filo de la navaja y no sabía muy bien dónde pararme y qué hacer.”⁹³

Esta posición radical, animaba a Salmona a romper con los dogmas, así como con los estilos que encasillaban las formas artísticas, entre éstos, el “internacional”. A propósito, es Téllez quien en Colombia hace notar esa diferencia entre los dos maestros y a través de su escrito, se presiente la atención de un Francastel que introduce a Le Corbusier en un contexto histórico amplio.

“No lo apreciaba (Francastel a le Corbusier). Le parecía que las propuestas urbanas de Le Corbusier eran todo lo contrario de lo que debe ser la ciudad. La destrucción de París lo enfurecía; la *Ville Radieuse* era para él un esperpento, ni siquiera era futurismo, un retroceso total. Era borrar todas las huellas de la historia. Tenía una posición clara, coherente y muy violenta al respecto.”⁹⁴

Entonces soltó la carcajada. ¡No sea ridículo! Una ciudad no se hace así, no es posible”. Rogelio Salmona en: Albornoz, C. (2011), p. 29.

⁹³ Rogelio Salmona en: Albornoz, C. (2011), p. 22.

⁹⁴ Rogelio Salmona en: Albornoz, C. (2011), pp. 20-21 (los paréntesis de la cita son de la autora). Para ampliar el tema ver: *Arte y Técnica en los siglos XIX y XX* donde Francastel expone su desacuerdo frente a la interpretación del racionalismo.

Durante 1951, a los tres años de haber iniciado el curso en La Sorbone y con un cambio en su denominación —empezó por llamarse *Sociología de las Artes Plásticas* y se transformó en 1950 en *Sociología Estética*—, Francastel publica *Pintura y Sociedad: nacimiento y destrucción de un espacio plástico del Renacimiento al Cubismo*.⁹⁵ Este texto expone las relaciones entre el arte y la sociedad italiana, cuyo punto de partida se ubica en la pintura del *Quattrocento*. Plantea como hipótesis fundamental el proceso que desde el siglo XV hasta el XX, ha ejercido la humanidad al representar el universo a través de la pintura, en función de una interpretación social y psicológica de la naturaleza, cimentada a través de los siglos en la suma de conocimientos, así como en unas normas prácticas para la acción.

Sostenía también el sociólogo, que la evolución de los sistemas de representación del espacio desde el Renacimiento hasta el siglo XX, provocó importantes descubrimientos técnicos y su puesta en práctica “disparó” una búsqueda que atrajo aproximaciones tanto antiguas como novedosas, que encontrarán su lugar en los nuevos proyectos. Cuando se define un “estilo” aparecen ciertas señales de rejuvenecimiento, hay un anuncio de lo nuevo que aparece y a la vez, desplaza lo anterior. El análisis de las formas artísticas entonces iban y volvían sobre el mismo objetivo, superando las cronologías, las series de acontecimientos: si bien el Gótico desplaza al Románico al cabo de diez siglos de descubrimientos técnicos sobre la forma construida, el Cubismo, supera a la perspectiva del Renacimiento, no sólo en su representación, sino en la relación de dependencia con un entorno social y cultural del momento. Esa necesidad de “contextualizar” las formas de arte, ubica al hombre en su centro, lo acoge, no lo aísla. “Envolver” los actos individuales, hacerlos relativos a su entorno, les disminuye su carga de originalidad y de alguna manera, recordando a George

⁹⁵ *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme*, Paris, Lyon, rééd. Paris, Gallimard, 1965; en español, Buenos Aires: Emecé, 1960.

Pierre Lavedan: Hist de l'art. Collection Chic.
M.C. Calcaterra. Il problema del Barocco ^{Paris 44}
recens. Honyglia vi.
M.G. Anon. The Arch of Brunelleschi and the origin
of perspective theory in the 15th C.
Journal of Warburg and Courtauld Institute
ix London 46.
P. Sanpaoloni: La cupola di St. Maria del Fiore.
Mon. e Mem. 21. Roma 41.
Elena Barb. Tosca: Manetti Visib. di Brunelleschi.
Firenze 1927.
E. Krautheimer: Sketch and Master. Sketch
Arch. Bulletin 1957.
Sketches
Buckington Magazine 1957.
Focillon: Art de Saint Louis. Paris 1932.
H. Salin: Masaccio. 2^a ed. Milano 48.
G.L. Kinnodde: From Art of Healt. Form and
Consciousness in the Renaissance. Chicago 44.
Toesca: Masolino. Bergamo 1908.
G. Bazin: Angelico. Paris 1941.
H. Salin: Piero e U. Palazzo ducale di Urbino
Firenze 1945.
E. Bionacci: Uccello. Milano 45.
R.H. Michel: Un ideal humain de XV^e s.
La Peinture d'Albrecht. Paris 1950.

W.T.T. Kowli: Principle of Arch in the line
of Humanism. London 1950.
Jean Cassin: L'histoire de l'art ^{Contemporain} ~~Contemporain~~ P. 1957.
Nietzsche: Pour comprendre la peinture d'Albrecht Dürer
Paris 1950.
G. Bazin: L'époque renaissance. Paris 1947.
D. Dauterle: Les étapes de la Peinture Française Contem-
poraine. Paris 1944.
R. Huyghe: Le Centre formel. 2^e ed. Paris 1946.
Hist. d'Art Contemporain.
(Annuaire d'Art. 1953-34).
A. Stieglitz: Le Centre de Forme. Paris 1948.
Kahnweiler: Jean Fils. Paris 46.
M. Schuch: Le Centre de l'œuvre et la Peinture de
Laplace
Journal d'Psychologie normale et
Pathologique 1947.
P. Veyne: Le Centre de l'œuvre et la Peinture
Paris 45.

Kubler⁹⁶, los hace parte de una serie, frente a las situaciones cambiantes para ubicarlos en el *hilo relativo de la historia*.

Las ideas que expone Francastel en sus cátedras, van alimentando en Salmona ese *corpus* teórico, que adquirirá visibilidad tanto en su discurso como en la composición permanente de su obra completa posteriormente. Se trata para el pupilo, de atender las lecciones de la Historia, y trascender la teoría, salir del acartonado academicismo y —usando las herramientas culturales adquiridas durante estos años en París—, actuar en el ejercicio de su profesión, para construir una práctica culta de la arquitectura y del urbanismo.

No será éste el único aspecto sugerido por el profesor y atendido por el joven estudiante. Cada uno de los puntos fundamentales expuestos por Francastel, serán retomados por Salmona. Aparecerán a lo largo de su vida y obra, inicialmente en un texto escrito por él en 1959 en Bogotá⁹⁷ y hechos carne, a través de la construcción de las Torres, años más tarde.

Entre 1954 y 1955 una parte importante de la producción de Francastel se concretará en la publicación del libro *Los escultores célebres*.⁹⁸ Para entonces había avanzado sin una línea cronológica ordenada, yendo y viniendo entre la arquitectura y la sociedad

europea de Versalles —en honor a Pierre Lavedan—, y a través de cursos como *El Problema del sujeto del siglo XV*, *Los mitos políticos y sociales del Renacimiento* y *La perspectiva de Leonardo da Vinci*, entre otros. También había adelantado sus investigaciones y publicaciones sobre la destrucción del espacio plástico y la relación entre expresión literaria y visualización plástica en el Quattrocento. Los cursos de cinematografía seguían adelante, auscultando temas como los mecanismos de ilusión, la imagen, lo sucesivo y lo simultáneo y cuestiones más técnicas, pero definitivas y vinculantes con el estudio detallado de la vanguardia artística.

En 1955, Francastel publicará los dos volúmenes de *Historia de la Pintura Francesa desde la Edad Media hasta Picasso*, introduciendo definitivamente los límites de lo que él consideraba como la modernidad y consolidando las conclusiones de sus cursos, así como las colaboraciones y escritos de sus estudiantes. A lo largo de 1956, dicta su curso titulado *Formas de la experiencia plástica en los siglos XIX y XX en la pintura y la arquitectura*, material publicado en su libro *Arte y Técnica en los siglos XIX y XX*.⁹⁹

Retoma Salmona las lecciones impartidas por su maestro en los cursos sobre el Renacimiento y el *Quattrocento* y seducido por la cuestión de la “modernidad” en Brunelleschi viajará durante el verano para estudiar a fondo la cúpula de Santa María de las Flores en Florencia.¹⁰⁰

96 En su teoría expuesta en *La configuración del tiempo*. Kubler, G. (1975).

97 Un texto que a manera de manifiesto, sustenta la propuesta que presenta el arquitecto Fernando Martínez Sanabria, para un concurso arquitectónico en la ciudad de Facatativá, Colombia. Lo escribe en 1959 y la revista *Semana* lo publica al año siguiente. Estos principios son, entre otros: La re significación del espacio como continente y contenido y no como “cubaje de aire”, la relación de la forma con el universo a través de la reducción de escala en el proyecto, el carácter de continuidad del espacio, la posibilidad de manejo de la luz diáfana, la aplicación de conocimientos matemáticos para definir la geometría ordenadora en el espacio, la nueva concepción estética del espacio que lo obliga a asumir una técnica coherente con su espíritu, darle tiempo al público para comprender la obra, y sobre todo, apoyarse en los conocimientos de las generaciones precedentes para crear la obra de arte. Ver anexo 5: *Comentarios sobre el Concurso del Colegio Emilio Cifuentes*, por Rogelio Salmona (1959).

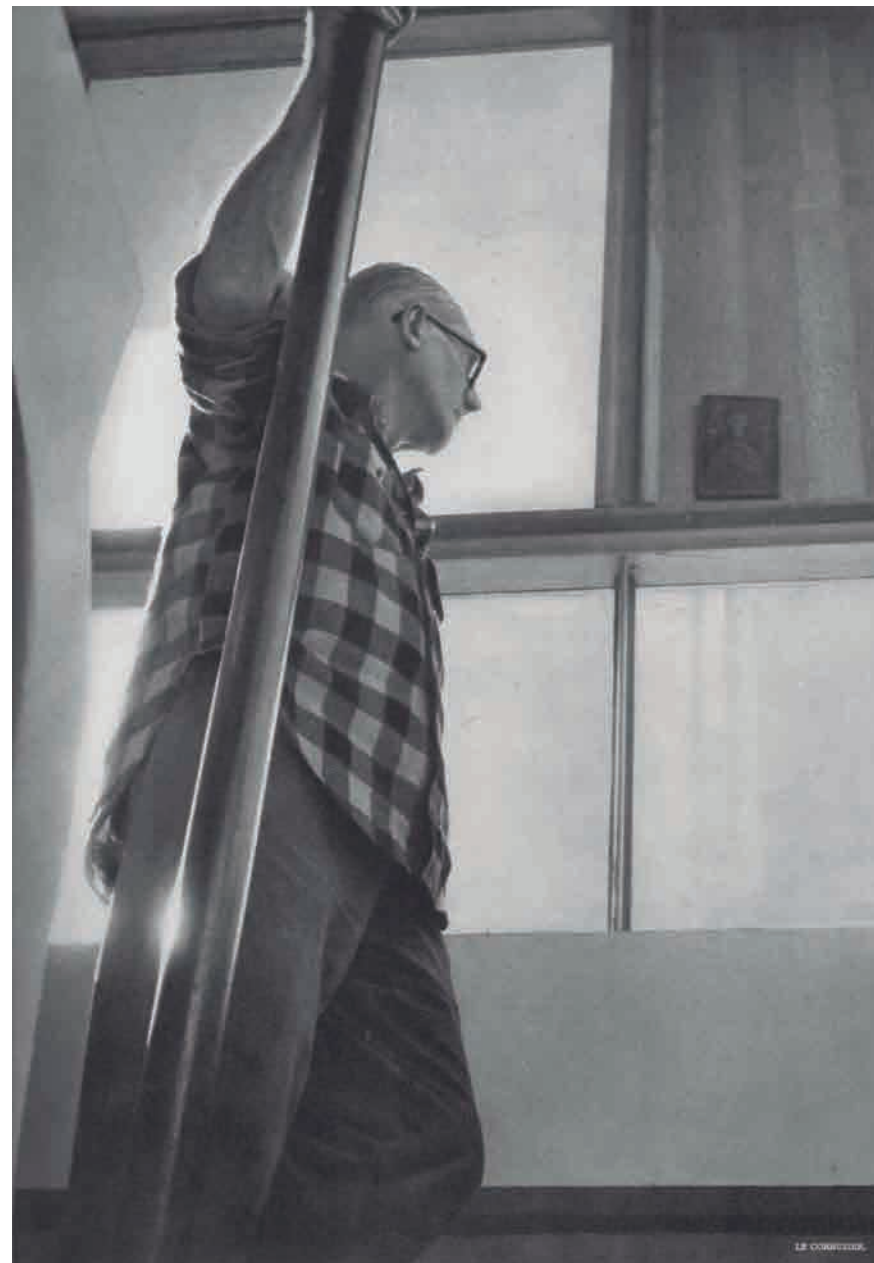
98 Francastel, P. (1958) (1959). *Les Sculpteurs Célèbres*. Paris: Mazenod (en colaboración con otros autores).

99 *Art et technique aux XIXe et XXe siècles*, (1956). Paris: Ed. de Minuit.

100 Aunque Francastel solía guardar los avances de investigación de sus estudiantes para ser utilizados en posteriores redacciones, en su archivo no se ha encontrado ningún vestigio sobre el aporte de este viaje y de su documentación. Tampoco se ha hallado algún documento o carta que de Rogelio Salmona haya conservado. Sin embargo, en la carta que Salmona entrega a la Universidad Nacional como informe de los años pasados en París, registra éste como uno de sus viajes de estudio. En cualquier caso, la insistencia en el estudio de este caso particular se mantiene antes, durante y después de la tutela de Francastel en París. Salmona lo cita en varias entrevistas: “En los meses de julio, agosto y septiembre de 1955 permanecí bajo la dirección y patrocinio del profesor Pierre Francastel en Florencia (Italia), para adelantar estudios sobre la arquitectura de los siglos XV y XVI”. Albornoz, C (2011) p. 9.



Pierre Francastel en la cubierta de Versalles, durante el desarrollo de su trabajo sobre este conjunto.
 Archivo P.F. & G.F., INHA.



La imagen de Le Corbusier, elegida por Pierre Francastel, para ilustrar el capítulo referido a él en Los arquitectos célebres.
 Francastel, P. (1958).

“Toda la arquitectura de Brunelleschi constituye un desarrollo progresivo en el ideal de forma y espacio. Su problema no es, como en el gótico, la individualización y la correlación de fuerzas, sino la definición de un sistema regular de distancias o intervalos. La infinidad de posibles direcciones del espacio de nuevo a octógonos y la estructura del edificio, se simplifica en una sucesión o yuxtaposición de planos de perspectiva: el problema de peso y empuje se convierten para Brunelleschi en un problema de proporciones (...) el espacio de Brunelleschi —nacido en la necesidad de descubrir en la naturaleza misma una ley racional profunda definida en términos geométricos—, se convierte verdaderamente en el espacio de vida de una nueva civilización, que tiene la voluntad de actuar conscientemente desde las causas hasta los efectos, asumiendo toda la responsabilidad histórica por sus acciones.”¹⁰¹

Para Salmona, el descubrimiento a profundidad de este genio del Renacimiento, se basa en que él es la figura inaugural del arquitecto moderno. Había manejado con tal inteligencia la técnica, que él mismo se había procurado la construcción de sus ideas. A través de la investigación había logrado dar respuesta a la triada vitruviana de *utilitas, firmitas, venustas*, para crear una arquitectura simple en su construcción y que además transmitiera la continuidad de lo urbano, desde el exterior hasta su espacio interior. A través de la revisión del estudio de Piero Sanpaolesi¹⁰², admiró la construcción sin cimbra, usando el *ferrone* —el ladrillo perfecto de la Toscana, puesto usando la técnica de las catenarias—, sumado a la invención de magníficas máquinas para hacer posible la construcción de la cúpula de Santa María del Fiore, en manos de artesanos diestros.¹⁰³

101 Francastel, P. (1959), p. 59. Traducción de Tatiana Urrea Uyabán.

102 Piero San Paolesi, ingeniero civil italiano, hizo el primer levantamiento de la cúpula de la iglesia florentina. En 1934 inició el estudio sobre esta obra de Brunelleschi. Sanpaolesi, P. (1977).

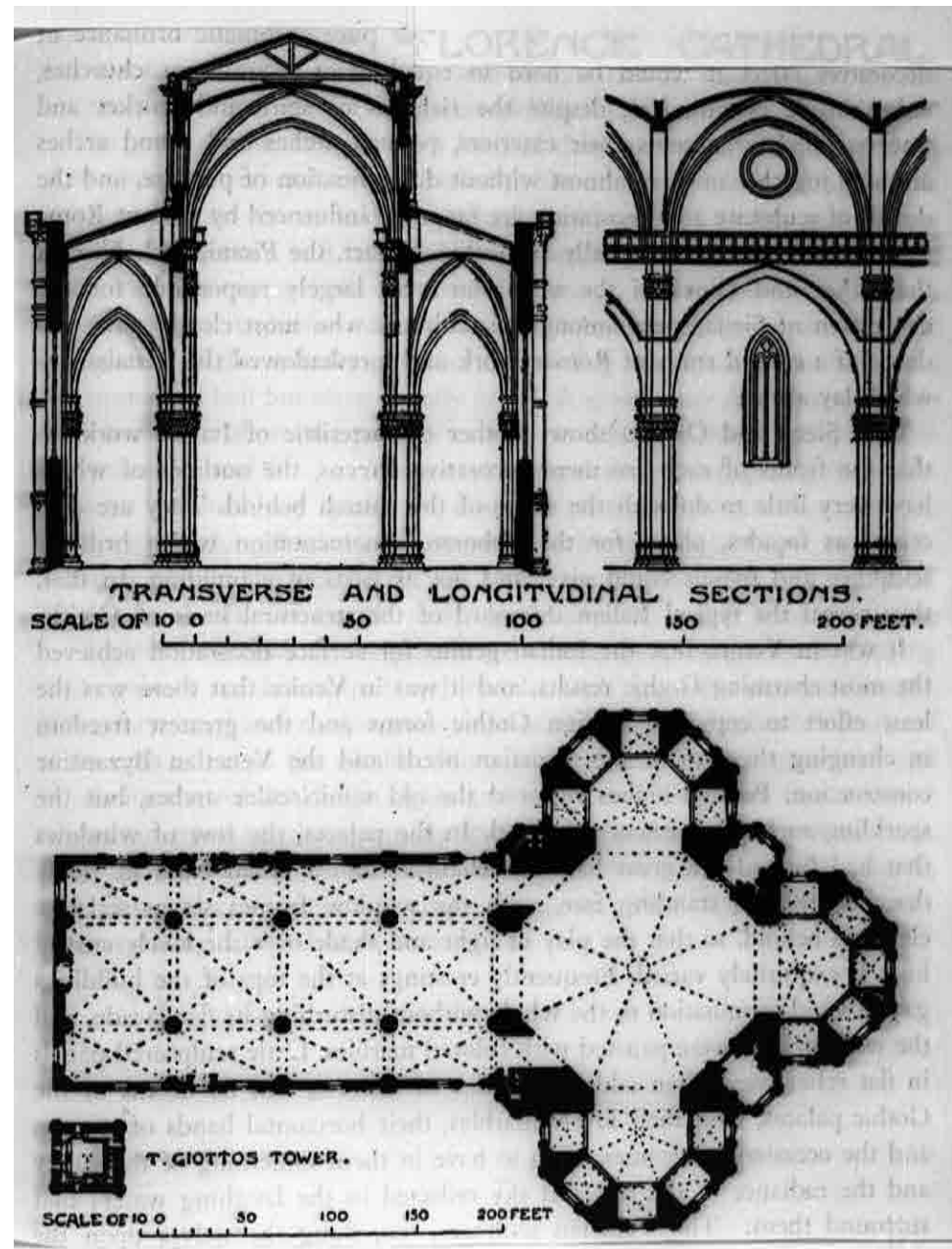
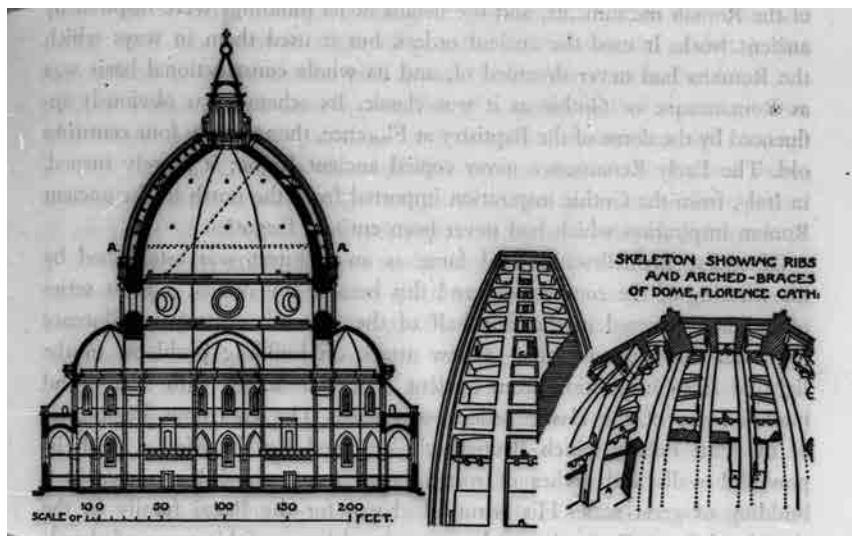
103 Para profundizar el tema, consultar la tesis de Chiara Bini, (2009/2010), dirigida por el profesor Michele Paradiso. *Interpretazione storica della staticità e delle lesioni della cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze*. Università degli Studi di Firenze. Facoltà di Architettura.

De manera recíproca, Salmona también le ayudará a su maestro. Es en 1957 cuando el arquitecto empieza a considerar su regreso a Colombia como una posibilidad para “dejar de ser cola de león y en cambio ser cabeza de ratón” —como insistía su amigo Hernán Vieco—. La Universidad de los Andes en Bogotá, en asociación con La Sorbone —con el patrocinio académico de Francastel—, lo han contratado un año antes para preparar el material necesario para diseñar un curso ideal de *Historia del Arte y la Arquitectura*. Se dedicará entonces a sistematizar la recolección de un material gráfico variado, disperso y muy rico, que recorre todas las épocas, los estilos y personajes; la búsqueda de las imágenes es metodológica y lo conduce hacia archivos especializados, álbumes de postales y libros clásicos.¹⁰⁴ Dentro del producto entregado por Salmona a sus contratantes, se encuentran varias imágenes procedentes de las clases impartidas con anterioridad por Francastel; plantas de los diferentes tipos de abadías, catedrales y fotografías de edificios del Barroco y Renacimiento Italiano, entre otros.

Este encargo va consolidando un sinnúmero de referencias formales que el arquitecto selecciona y va reservando en un rincón de su memoria, como las piezas de un atlas que exploraría cada vez que enfrentara la experiencia de una “nueva” composición arquitectónica. A los pocos meses del regreso de Salmona a Colombia, Francastel publicará *Los Arquitectos Célebres*¹⁰⁵, en dos tomos. Esta es una colección creada y dirigida por Lucien Mazenod,

104 La tesis de Albornoz, desarrolla como tema central este episodio de la vida del arquitecto, su regreso a Bogotá y el objetivo de recopilar y organizar este material gráfico para su llegada como profesor de la Universidad de los Andes, en la ciudad de Bogotá. Esta investigación constituye un material interesante, presenta un inventario real de materiales y documentos, que parten del encargo hecho a Salmona por el asocio colombiano francés. Ver: Albornoz (2011). *Rogelio Salmona. Un arquitecto frente a la historia*. Tesis de Maestría en Arquitectura, Departamento de Arquitectura, Universidad de los Andes, Bogotá. Inédita.

105 *Les Architectes célèbres*, Paris, Mazenod, 2 vol. Los capítulos para cada parte son escritos por: Gérard Bailloud, Geneviève Bonnefoi, Hubert Damisch, André Desseneve, V. Elisséef, Albert Gabriel y otros. El Tomo I fue publicado en 1958 y el segundo en 1959.



Santa Maria del Fiore tal como se encuentra en el Archivo Documental de la Universidad de Los Andes registrado por Rogelio Salmona.
Cortesía de Cristina Albornoz.

publicada bajo la dirección de Pierre Francastel y presentada por Gérard Bailloud, quien trabajaba entonces en el Museo del Hombre en París —ese lugar favorito de Salmona, que visitaría una y otra vez con su libreta de dibujos—.

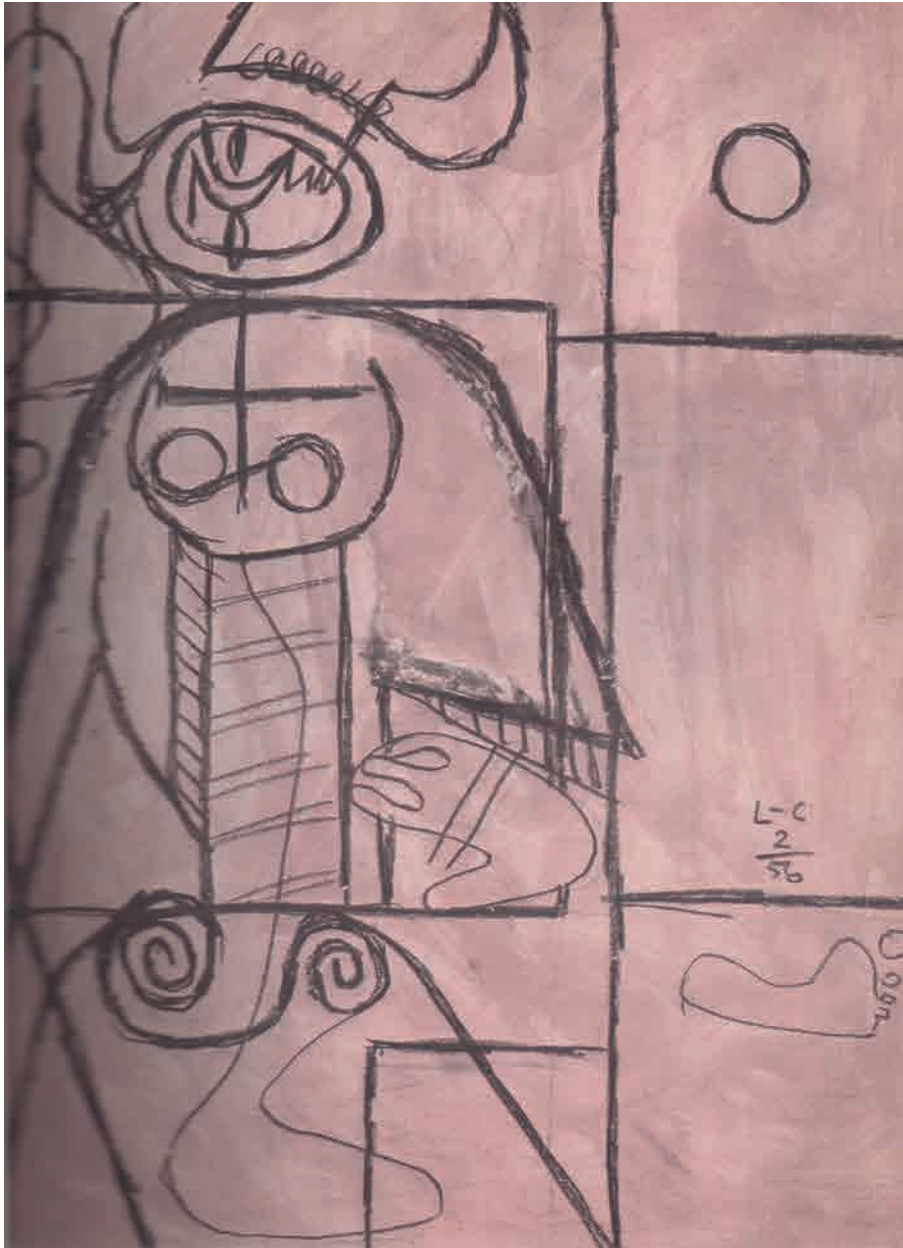
El primer tomo,¹⁰⁶ es introducido por un dibujo abstracto de Le Corbusier, la figura humana al carboncillo, sobre fondo coloreado, fechado en febrero de 1956. Los textos introductorios a los capítulos son escritos por Francastel. Los correspondientes a cada subcapítulo estarán a cargo de otros autores, historiadores y críticos especializados. El libro contiene fotos en blanco y negro de excelente calidad y algunas de ellas están retocadas y ambientadas para su publicación, en un afán editorial por presentarlo todo dentro de una misma estética, dirigiendo la atención del lector hacia las formas construidas. La estructura del libro, presenta una división por capítulos correspondientes a los temas elegidos por el sociólogo para hacer sus cursos, ordenados cronológicamente. La mayoría de ellos han sido expuestos a sus alumnos y han producido cuadernos de apuntes editados por Galienne Francastel para su esposo, según se constata en el archivo de la Fundación Francastel. Inicia con los primeros hábitats humanos en la época neolítica y posteriormente aborda el tema de las primeras técnicas en las sociedades religiosas, desde la Mesopotamia hasta Mesoamérica. Su repertorio de civilizaciones repasa las migraciones y los imperios: Medio Oriente, Babilonia, Asiria y Persia; la ciudad humana: Grecia, Alejandría y Roma, un capítulo especial sobre *Vitruvio* y otro dedicado a *Los Mejicanos y los Mayas*, eligiendo fotos de Teotihuacán, Monte Albán y la Pirámide del Sol. Para completar la estructura de los textos referidos a esta parte, se los encarga a Geneviève Boneffoi, historiadora experta en el tema.

106 Los grandes capítulos en los que se divide el libro son: La época neolítica, Las primeras técnicas: Las sociedades religiosas, Las migraciones y los imperios, La ciudad humana, La época clásica (con fotos de Teotihuacán, Monte Albán, la Pirámide del Sol, etc), Las nuevas religiones (El Budismo, el Cristianismo y el Islam), Tradiciones, adaptaciones, resistencias. Los apartados que se refieren a Mesoamérica, con escritos por Geneviève Boneffoi.

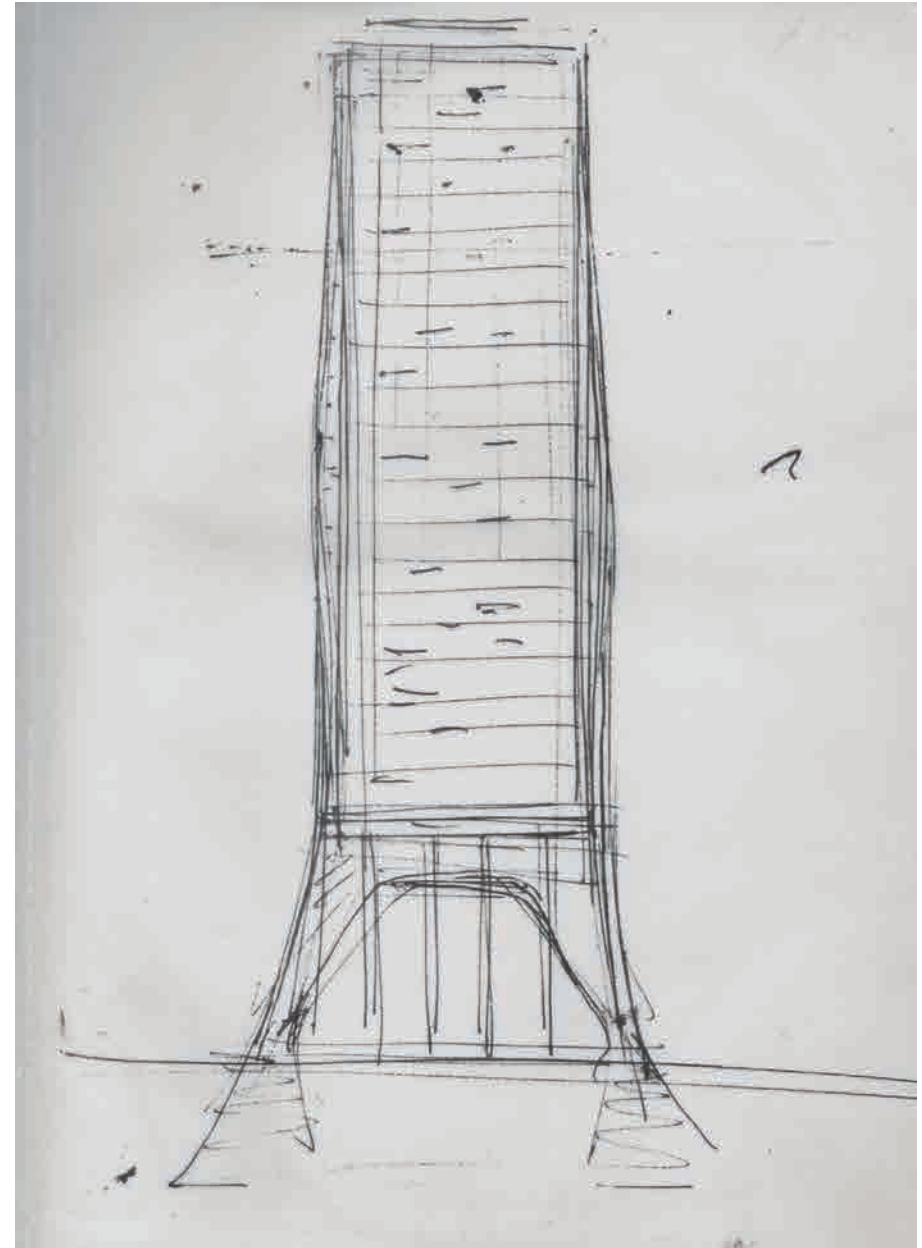
Incluir México, América Central y las Culturas Preincaicas dentro de una obra enciclopédica eminentemente europea, restituye las obras americanas a su lugar dentro del hilo de la historia universal de las formas y las pone en contexto con una larga historia contada desde el antiguo continente. La década de 1950 para Francastel, será el encuentro con este “nuevo mundo”, inducido en gran medida por los numerosos estudiantes latinoamericanos, presentes en sus cursos.

Los ejemplos anónimos del Islam, de Turquía, y de sociedades primitivas completan este repertorio de momentos en la historia de las formas. Finaliza este primer tomo con dos capítulos-inventario, denominados *Ensayo de un repertorio histórico de arquitectos célebres*, incluyendo una interesante clasificación por ámbitos de trabajo por épocas. Concluye con el *Ensayo de un repertorio histórico de los principales tipos de monumentos*, desde las primeras sociedades sedentarias, pasando por la arquitectura religiosa y funeraria de Medio Oriente, hasta llegar a Los Andes Americanos: Perú y Bolivia. Sin duda, la publicación de este tomo, valida una serie de proyectos, arquitectos, temas y *formas superiores* de acuerdo con su propio criterio, apoyado en años de tradición histórica. La magnífica y extensa sección de planos, es uniforme en su dibujo esquemático, académico y es aquí en donde las plantas de las abadías, jardines, mezquitas y ciudades, se presentan conformando el hilo fundamental de una historia lista para ser utilizada. No es accidental, por lo tanto, encontrar en las imágenes recolectadas por Salmona a lo largo de su vida, referencias literales de este atlas presentado por Francastel a finales de la década de 1950.

Para el segundo tomo de *Los Arquitectos Célebres*, Francastel elige como frontispicio un dibujo de Jean Prouvé, anunciando así, una apertura hacia otras miradas y otros arquitectos, haciendo evidente la idea que ha trabajado en la última década, en la que la técnica ocupa un lugar preeminente en la definición de las formas artísticas. “Ante todo el artista debe resolver un problema técnico”, son las palabras soterradas de este volumen, enunciadas por Francastel.



Frontispicio de la publicación Los Arquitectos Célebres, Tomo 1.
Un dibujo al carboncillo de Le Corbusier.
Francastel, P. (1958).



Frontispicio de la publicación Los Arquitectos Célebres, Tomo 2. Un dibujo de Jean Prouvé, con quien también había trabajado Rogelio Salmona, después de su experiencia en el Taller de Le Corbusier.
Francastel, P. (1959).

La nómina de colaboradores para armar este segundo volumen es más homogénea, especializada y de alguna manera representa su agradecimiento ante viejas alianzas intelectuales. Figuran entonces Giulio Carlo Argan, Carlos Bayón, Françoise Choay, Gillo Dorfles, Siegfried Giedion, Lewis Mumford y Bruno Zevi, entre los principales. Cada uno de ellos allegados con anticipación a los cursos de los sábados o al panorama de tratadistas de la arquitectura moderna avalados por Francastel previamente, desde el momento de la lectura de sus obras. Dirá él mismo que la división de *Los Arquitectos Célebres* en dos tomos, coincide con la muy importante evolución de la arquitectura —marcada en su devenir—, no ya por el descubrimiento de los tipos edilicios, sino por las personalidades que han impreso con sus formas creadas, un salto en la historia de la arquitectura. Confirma pues su hipótesis; la acción del artista más que nunca es reconocida, los “maestros” tienen un nombre y se les ve el rostro, sus aportes nacen de una fuerte personalidad, un carisma cargado de una dosis cultural predominante, expresada en el uso particular de ciertos materiales, en la manifestación de ciertas obsesiones, en la respuesta que pueda dar a una sociedad expectadora y en todo un contexto socio cultural que los ha engendrado —a ellos y a sus ideas— y ha propiciado una cierta tecnología que plasma en la realidad éstas, sus construcciones intelectuales.

En este sentido, reconoce su atención sobre las biografías como un capítulo importante que construye historia. Las arquitecturas Románicas, continúan siendo anónimas, pero en el Gótico aparecen los nombres de los primeros hombres que con el desarrollo de las técnicas, consiguen interrumpir el curso de esta historia. El nombre de Pierre de Montreuil —quien hacia el año 1200 diseña la basílica de Saint-Denis en París— es consagrado y reconocido como uno de los más grandes arquitectos de este periodo. La relación de edificios tan disímiles, de lugares distantes como Rusia, a través de —por ejemplo—, un edificio de Belaïa Slouda: la iglesia de San Vladimir, construida en 1642, desconocido, pasado por alto, deja entrever sus preferencias monumentales.

Giulio Carlo Argan tendrá a su cargo el capítulo del Renacimiento —la memoria a Brunelleschi—, a quien considera como uno de los grandes renovadores de las técnicas y las formas arquitectónicas religiosas y civiles, capaz de expresar una visión nueva del espacio; el arquitecto ideal.

En las ilustraciones del libro, al lado de Brunelleschi se encuentran Michelozzo, Alberti, Bramante, Sangallo, Jules Romain, Serlio, Michel Angel, Sansovino, Vignole, Palladio, Lescot, Philibert de L’Orme y su magnífico Castillo de Chenonceaux en el valle del Loira, Herrera y El Escorial, Bernini y la Plaza de San Pedro, Borromini y sus dramáticas obras en Roma, Longhena y la Iglesia de la Salute en Venecia, Jules y François Mansart con el —motivo de estudio por varios años de Francastel— el Castillo de Versailles; Vauban y Ledoux, entre otros. Esta selección, coincide en muchos casos, con la posterior de Salmona, quien querrá coleccionar esos saltos extraordinarios de originalidad de la forma en el espacio.

En el capítulo denominado *La revolución de las técnicas y el arte contemporáneo* se genera un marco conceptual para explicar la gran transformación en las formas nacidas en el siglo XIX, una revolución que sobrepasa los aspectos sociales, para abordar los puramente técnicos y que implican una fuerza y una vitalidad que afecta a todas y cada una de las actividades humanas, incluyendo en primer renglón a la arquitectura. Francastel considera el siglo XIX como una prolongación del Renacimiento.

Para el apartado de las arquitecturas coloniales, en el caso de las Américas Central y del Sur, las iglesias de la Compañía de Jesús en Quito y Cuzco, o el convento de La Merced en México, son los ejemplos más notables de las formas del Renacimiento, heredadas por Europa a América Latina. Carlos Bayón introduce el texto y resalta el valor de las iglesias barrocas de Quito, en la medida en que fueron influenciadas por el estilo mudéjar español: es esta una tradición que no puede perderse, construida durante la colonia no por arquitectos, pintores o escultores, sino por maestros de obra, artesanos de la piedra, encargados de enseñarles a los indígenas



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



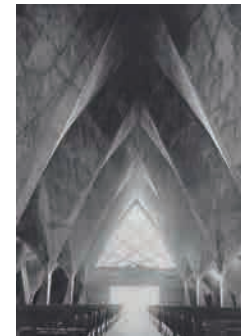
15



16



17



18



19

Algunas arquitecturas célebres elegidas por Pierre Francastel: 1. Terraza del Sanatorio de Paimio. 2. Pirámide de Tlahuzcal Pantecutli en Tula, Chichén Itzá. 4. Palacio de los deportes de Roma. 5. Casa Steiner en Viena. 6. El Palacio de Cristal en Londres. 7. Escuela de Minas Geraes en Brasil. 8. Pabellón de Barcelona, 1929. 9. Bauhaus en Dessau. 10. Capilla El Pocito en Guadalupe, México. 11. Templo Expiatorio de La Sagrada Familia en Barcelona. 12. Iglesia de la ascensión en Kolomenskon, 13. Catedral de Canterbury. 14. Escalera real del Palacio. Farnese. 15. Torre Eiffel en París. 17. Iglesia de la Compañía de Jesús en Perú. 18. Iglesia de la Virgen Milagrosa de México. 19. Plaza del Campidoglio en Roma.

Francastel, P. (1959).

las propiedades y técnicas de la materia prima conocida y trabajada en Europa, pero simplificada y renovada en el Nuevo Mundo. Se asiste pues, en América a un problema particular de adaptación de técnicas provenientes de un medio diferente. Se presentan los casos más interesantes de reutilización de construcciones antiguas que reciben a las nuevas, como los imponentes muros Incas, que sirvieron de cimentación para las construcciones coloniales hechas por los españoles. El sincretismo en la arquitectura, se traduce en la convivencia entre los elementos nuevos, recién creados y la persistencia de los antiguos, ahora destinados a cumplir nuevas funciones, propias de las condiciones locales. Un claro ejemplo de esto, serán las iglesias fortificadas de México, con sus volúmenes almenados, que recuerdan los templos indígenas.¹⁰⁷

En el capítulo denominado *La transformación de las técnicas*, Giedion escribe sobre Labrouste, Besset y Sullivan; y sobre Viollet-Le-Duc lo hace Hubert Damisch. Bayón, nuevamente se encarga de la fracción latina y escribe un ensayo sobre la importancia de Gaudí. Gillo Dorfles, por su parte, analiza a Loos y a Mendelsohn. Pero el capítulo central de este tratado, se desarrolla en *Maestros de hoy*, en donde la *moda* de dividir la historia de la arquitectura del siglo XX a través de fases, se ve superada nuevamente a través del estudio de la fuerza de los personajes. De tal manera, Gropius y Le Corbusier —racionalistas— o Frank Lloyd Wright presentado como el “epíteto del organicismo”, se ubican paralelos con Mies van der Rohe inaugurador del neofuncionalismo —cuyo sentido se explica por el empleo rigurosos de los nuevos materiales—.

“Sin embargo, todos en cierta medida, demuestran la magnitud de una era que enfrenta problemas que reflejan un cambio completo en la forma en que los hombres interpretan el universo.”¹⁰⁸

107 Para ampliar el tema, leer a Damián Bayón en: Francastel, P. (1959), p.116.

108 Francastel, P. (1959), p. 165. Traducción: Tatiana Urrea Uyabán.

Una de las estrategias editoriales de Francastel para esta publicación, será la de armonizar a los arquitectos con sus críticos. Los personajes elegidos para ilustrar el gran siglo de cambios son, en primer lugar Frank Lloyd Wright, de quien ya se había ocupado en escritos precedentes y de quien había reconocido el papel redentor de inventor del organicismo, frente a un racionalismo recalcitrante lecorbusierano.

Contemplando la magnífica maqueta del Museo Salomon Guggenheim, se le ve al “autodenominado mejor arquitecto del mundo” —admirado con devoción por Salmona—, pensativo, sombrero en mano, en la ciudad de New York, a través del relato de Lewis Mumford. Dentro de esta lógica es Giulio Carlo Argan quien escribe sobre Gropius, con fotografías del edificio para la escuela de la Bauhaus de fondo y más adelante sobre Nervi con el Pequeño Palacio de los Deportes en Roma, recientemente puesto en funcionamiento. André Bloc describe a Mies a través de un breve texto en el que el arquitecto alemán se expone como un “verdadero constructor de joyas de la arquitectura”.

Ante la imagen de un Le Corbusier avasalladoramente humano, inventor de “una forma de pensamiento”, es Maurice Jardot —Inspector de Monumentos Históricos de París entonces—, el encargado de un texto biográfico del Maestro de la arquitectura moderna. Françoise Choay, tendrá a su cargo adentrarse en la vida y obra de Alvar Aalto:

“Su lugar en la arquitectura moderna es importante, ya que proporciona una solución a un problema agudo. Aquí, los factores locales hacen un aporte interesante: en los países poco poblados y desarrollados, no se tienen las mismas condiciones que en Europa occidental y de otra parte, las tradiciones seculares de la primacía del interior sobre el exterior son determinantes, allí donde el clima obliga a la gente a vivir en los interiores la mayor parte del año. (Esta tradición de primacía del interior distingue el organicismo de Aalto del de Wright...)”.¹⁰⁹

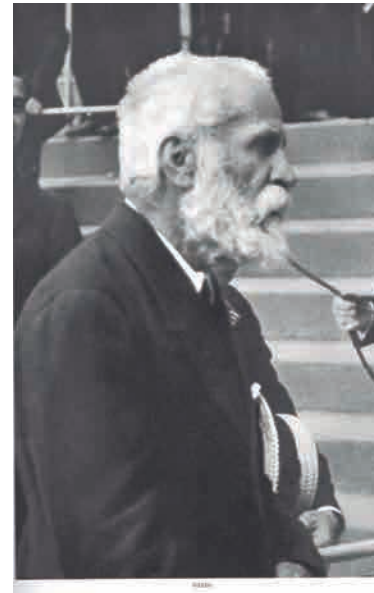
109 Françoise Choay en: Francastel, P (1959), p. 177. Traducción de Tatiana Urrea Uyabán.



1



2



3



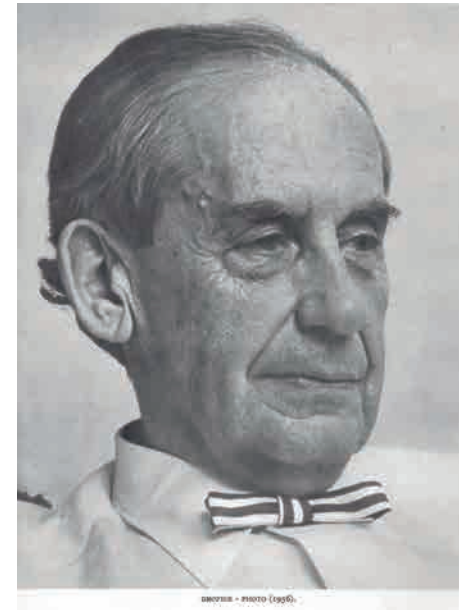
4



5



6



7

Repertorio histórico de arquitectos célebres: 1. Viollet-Le-Duc. 2. Eiffel y Sommet. 3. Antoni Gaudí. 4. Louis Sullivan. 5. Adolf Loos. 6. Ludwig Mies van der Rohe. 7. Walter Gropius
Francastel, P. (1959).

Finalmente, el repertorio de formas y técnicas del siglo XX, para Francastel, reúne proyectos altamente tecnificados como la Escuela en Minas Geraes de Oscar Niemeyer, o la Prefectura de Kagawa de Kenzo Tange, así como el Auditorio de MIT o el Centro Técnico de la General Motors de Detroit de Eero Saarinen en Boston, la iglesia de la Virgen Milagrosa de Félix Candela, en Ciudad de México, el Palacio de la Unesco de Breuer, Nervi y Zehruss y el auditorio en Aluminio de Honolulu de Buckminster Fuller. Completan éstos el inventario de formas plásticas, exóticas, grandilocuentes y cuyo carácter público les es común, construidas gracias al avance de las técnicas en el siglo XX.

El sociólogo aclara su preferencia por las personalidades al momento de exponer la modernidad en la arquitectura, en la medida en que cada obra lleva impresa la marca de un personaje creador. Esta es la demostración de que “la técnica por sí sola no crea la forma”. En cualquier caso, el propósito de *Los Arquitectos Célebres*, es presentar formas e imágenes que obliguen al espectador a detenerse y observar.

Al igual que en el tomo anterior, el método de levantar inventarios lo conduce a elaborar su propio repertorio detallado de arquitectos memorables, esta vez, retomando la era antigua, pero dejando al lector en el avanzado siglo XX, en el umbral de los años sesenta. Por lo tanto, los planos redibujados presentan todos los paradigmas como material de la historia, desde el año mil, hasta prácticamente, la entrega del ejemplar en la imprenta en el año 1958.

Esta revisión de los textos escritos por Francastel durante los años en que Salmona aún se encontraba presente en París, permite confirmar las sugerencias que el arquitecto nos va haciendo a lo largo de la composición de su obra. La lección la aprende con suficiencia, y al final de sus días, la historia se ha convertido en su herramienta de trabajo, pero no es cualquiera, es la que Francastel le ha enseñado, a través de su particular asociación con la historia del arte, relacionada con el contexto social siempre complejo y con la función del artista como técnico, en el cual se erige la arquitectura.

Para Rogelio Salmona ya de regreso en Bogotá, estos capítulos significaron la reafirmación de valores presentidos que en adelante constituirían la base de su idea de proyecto basado en la arquitectura del lugar, en su carácter espacial abierto y en la intención de “originalidad” construida desde el conocimiento de una historia propia.

2.1. La construcción francasteliana

...No basta ver en un cuadro el tema anecdótico, hay que escrutar el mecanismo individual y social que lo ha hecho legible y eficaz. Una obra de arte es un medio de expresión y comunicación de los sentimientos o el pensamiento. (...) las obras de arte no son simplemente símbolos, sino verdaderos objetos necesarios a la vida de los grupos sociales. Tenemos el derecho de buscar a través de ellas el testimonio de los reflejos y las estructuras mentales tanto del pasado como del presente.

Pierre Francastel.

Afirma así Francastel en el prólogo de *Pintura y Sociedad: nacimiento y destrucción de un espacio plástico del Renacimiento al Cubismo*, refiriéndose exclusivamente a las obras pictóricas que expresan la función social de la obra de arte, del artista y del crítico, obras que deben sobrepasar los intereses puntuales provenientes de lo eventual, hasta llegar al meollo social: su causa.

Salmona encuentra en este punto el presupuesto filosófico que terminará por encausar su quehacer en adelante. De alguna manera, el estudio paciente y atento del arte y de la arquitectura, lo conducen al conocimiento cultural sobre el cual su padre le insistía desde antes de partir de Bogotá. Ese esfuerzo hecho por Francastel al establecer y comunicar relaciones de método o de hipótesis con otras disciplinas “en pleno progreso”, como la etnografía, las matemáticas, la epistemología, la literatura, la filosofía y el cine —entre otras—, constituyó el aporte ideológico más sólido para el



1



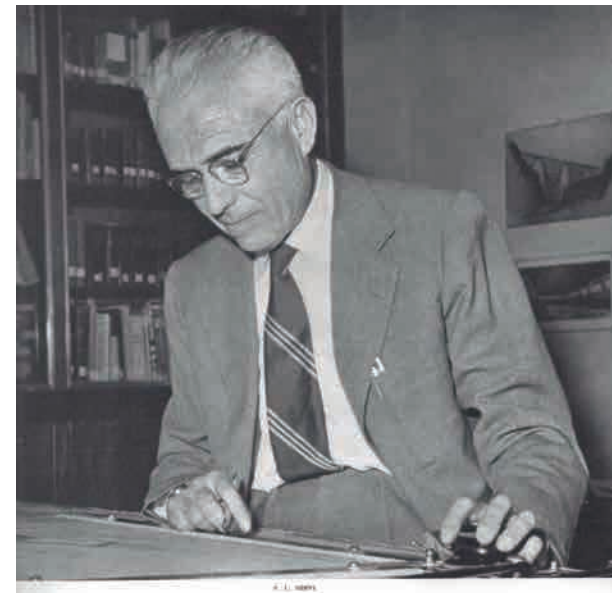
2



3



4



5

Repertorio histórico de arquitectos célebres: 1. Henry van de Velde. 2. Erich Mendelsohn. 3. Auguste Perret. 4. Alvar Aalto. 5. Pier Luigi Nervi.
 Francastel, P. (1959).

joven, quien denominará este bagaje cultural y de principios —con el paso de los años— como “ética”.

Los libros referentes de Francastel para abordar el tema de la técnica durante la década de los años cincuenta son *Espacio, tiempo y arquitectura* (1941) y *La mecanización toma el mando* (1948), de Sigfried Giedion, así como *Técnicas y civilizaciones* (1934) de Lewis Mumford, mencionados tanto en sus cursos como en sus textos como los “breviarios de iniciación a los problemas sociológicos de la arquitectura contemporánea”.¹¹⁰ Estas historias generales de la arquitectura, de amplia difusión, de alguna manera ya habían creado un público; para mediados de siglo XX, fueron editadas al menos en diez oportunidades desde su aparición y se habían leído incluso en los países de Latinoamérica.

2.2. La figuración y configuración de un “nuevo” espacio

Será memorable el primer curso de Francastel, donde se hacía un análisis de la figuración del espacio en el trabajo de Brunelleschi en Florencia, Italia. Francastel explicaba a través de esta obra, cómo el proceso de construcción de su cúpula —sin andamios—, permitía exponer la figuración del espacio por parte del arquitecto antes de ser construido, como un hecho anticipatorio, vidente y revolucionario, hecho que constituyó una gran conquista para la arquitectura.

“Para Brunelleschi el espacio ha dejado de ser el cubaje de aire que una bóveda encierra en sus paredes; este espacio posee una cualidad homogénea y se encuentra en todas partes, es a la vez continente y contenido, envuelve y es envuelto. La cúpula de Santa Maria dei Fiori no está concebida como un sistema cerrado de planos y de superficies que determinan una forma interior, sino en relación con todo el universo; sus superficies son los puntos de intersección de los planos que se

prolongan en la atmósfera; es el lugar geométrico de todas las líneas imaginarias que la unen a todos los puntos del paisaje maravilloso en el centro del cual se encuentra (...) la cúpula de Santa Maria dei Fiori es el centro de un vasto sistema de relaciones imaginarias, cuya clave constituye la geometría. Sustituye al manejo de los bloques, a la ciencia de los tallistas de la piedra, una arquitectura basada en la reducción a escala de las líneas construidas por el encuentro de planos.”¹¹¹

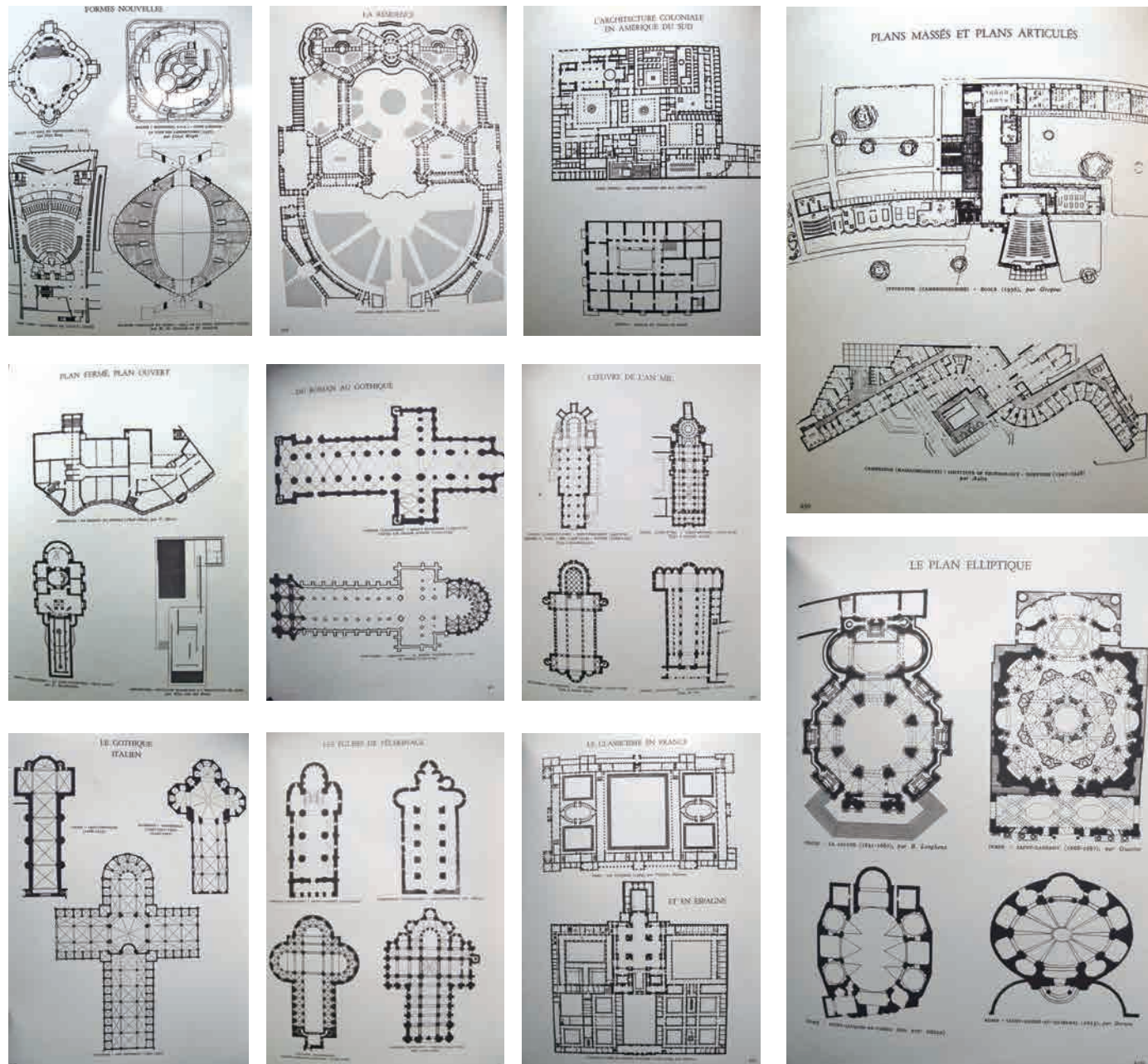
Salmona, en sus escritos y entrevistas, menciona con emoción el efecto del estudio de este evento formal del Renacimiento y sus causas y consecuencias. Podría decirse que la clave de esta obra maestra le fue revelada por Francastel y que se convirtió en una idea persistente e inspiradora para lo que vendría a su llegada a Bogotá años después: Salmona quería figurar el espacio en Bogotá, tal como lo había hecho Brunelleschi en Florencia. Pretendría —de cierta manera—, empujar el tiempo parsimonioso de los tipos edilicios de vivienda en Bogotá, hacia una revolución formal que originara un nuevo comportamiento civil sobre las lecciones de la historia.

En la Primera Parte de *Pintura y Sociedad*, denominada: *Nacimiento de un espacio*, Francastel exhibe lo que ha provocado en la historia de la arquitectura y la ciudad la construcción de este gran Domo y se abre un capítulo fascinante para la vida de Salmona. La tesis expuesta por Francastel acerca de esta gran construcción, resuelve de manera lúcida para Salmona, la fundación de sus proyectos monumentales en la ciudad de Bogotá, y específicamente la propuesta para las Torres del Parque en la década de los años sesenta.

“Pero por otra parte, Brunelleschi encontró también un procedimiento práctico para la realización de este esquema dinámico: comprendió, antes de haberlo realizado, que era posible edificar el doble caparazón

¹¹⁰ Francastel, P. (1990), p. 44.

¹¹¹ Francastel, P. (1960), pp. 20-21.



Planos de edificios, ciudades y conjuntos, dibujados para la publicación de Los Arquitectos Célebres. Francastel, P. (1958).

de la cúpula trabajando en el vacío, sin cimbras de madera provisionales para soportar los materiales ligeros durante la colocación a mano y el fraguado. Ahora bien, esto supone una maestría de artesano admirable —la concepción de la colocación de los elementos según una montea que no permitía al obrero ver a cada instante la forma final de lo que construía— y la capacidad por parte del inventor de trazar la marcha de la obra en función de una visión abstracta de esa forma. No se trata ya, en efecto, de calcular en el suelo las piedras cuyo perfil se deduce de las vecinas y que se pueden ensayar, en todo caso en el andamio; hay que determinar por el cálculo abstracto la inclinación y la colocación de elementos innumerables y tan pequeños como ladrillos, en función de una utilización ambivalente —armadura y relleno— sin ninguna posibilidad de corrección o de control empírico. He aquí por qué puede decirse que el hombre que se elevó hasta ese grado de abstracción en el empleo del cálculo y de las figuras abstractas de la geometría tuvo una visión dinámica y matemática de la materia. He aquí por qué puede decirse que condujo su obra en función de una construcción abstracta del espacio y de la luz. He aquí por qué su obra de arquitecto fue una lección para los pintores.”¹¹²

Aquello que se resuelve magistralmente en esta arquitectura según Francastel es el planteamiento de la obra de arte —la arquitectura,— como “instrumento de experimentación”, “máquina” al servicio de la sociedad de la época, hecho que implica definitivamente, la construcción de la obra de arte moderna y su consecuente construcción de un público. El problema técnico planteado tendrá que ser resuelto por el artista-arquitecto. No será suficiente su habilidad ni la de su tropa para montar la cúpula sin andamios interiores; es necesaria la imposición de una nueva estética del espacio legada naturalmente por la historia. Brunelleschi, interpretada con acierto los avances de su época, las formas de hacer, las

112 Francastel, P. (1960), p. 390. APÉNDICE 1: *Brunelleschi y la construcción de la cúpula de Santa María del Fiori*.

costumbres; “encuentra” la solución técnica para hacer el montaje con los materiales tradicionales.

Salmona en Santa María, asiste a una originalidad dentro de la serie más o menos homogénea de formas del Renacimiento que interrumpe, en palabras de Francastel, “da un empujón”, hace saltar la monotonía o comodidad de las obras de arte en el contexto de la historia. Este concepto tan próximo a lo que Kubler nos enseña en *La configuración del tiempo*, se encontrará implícito en la intención del trabajo de Salmona, lo tomará como ejemplo y lo resolverá en el carácter monumental de su obra y en el deseo, insistentemente expresado, de construir “bellas ruinas”.

Será ese arquitecto idealizado del Renacimiento, artista total, escultor, pintor, hombre de letras, político, innovador, quien servirá de imagen para que el joven Salmona se inspire, atento a las formas y a la técnica. El orden racional del nuevo espacio, las matemáticas y la geometría serán las disciplinas que permitirán a Salmona dar su propio orden y medida.

2.3. La elaboración necesaria de un catálogo personal

El tema de la elaboración de los catálogos resulta imprescindible para Francastel, al igual que para Kubler y Aby Warburg, pues reúne éste el repertorio de formas que dan cuenta de la historia, materia prima de la construcción de su proyecto cultural. La mirada totalizante y la comprensión detallada y profunda de la historia, conforman el contexto en el cual se reciben los hechos originales que sobresalen y que son dignos de ser resaltados como hitos.

El sociólogo recorre períodos, estilos, artistas y disciplinas que pueden compararse con la arquitectura, pues “no hay arte sin forma”, y sin embargo otras disciplinas, otros métodos, otros lenguajes que trasciendan lo arquitectónico, le ayudarán a referirse a un sistema de relaciones entre las cosas y las sociedades, sus causas y lugares. Si bien el principio de este procedimiento es metodológico, el resultado no sólo expondrá un análisis profundo, vinculado

1

Art et technique. 5

Après Mumford - Giedion. Mécanization
takes command. 1948

Livre-type dans les Universités américaines.
Richement illustré - on y trouve de tout. Mais
il manque une vue d'ensemble très précise.
Il y en a bien quelques unes, mais elles ne
sont pas très coordonnées.

Il y a surtout un certain nombre de
faits historiques intéressants.

La première idée est celle de "l'histoire
amalgamée". Idée intéressante, ^{mais} malheureusement,
en dehors du titre, elle n'est ^{pas} développée ni exposée.
L'histoire est faite, en partie ^{par} ses
hommes qui ont pu laisser ^{de} leur nom
à l'histoire et pour ceux-là. Notamment
l'idée dominante, elle est

la machine a permis aux hommes amé-
ricains de faire de l'histoire. Et c'est sou-
vent à partir de la ~~machine~~ machi-
nisation que cela fut possible.

Idée séduisante, mais certainement
fautive. L'outil, si primitif soit-il, pèse lui
aussi sur la formation des us et des
coutumes, des traditions et des gestes.
La femme qui file le lin, ce n'est pas

Apuntes originales de Pierre Francastel para el libro Arte y Técnica en los siglos XIX y XX.
Cita los libros de Siegfried Giedion -La mecanización toma el mando-,
de Lewis Mumford, -La cultura de las ciudades-
Archivo P. F. & G. F., INHA.

Art et technique. 7

On a passé en revue les thèses de l'asson
sur la relation entre l'art et la société, et la
nostalgie de la technique, qui ont servi de point
de départ. Ensuite, on a examiné Labrousse, Mumford,
qui dressent un tableau de la machine, rétablissant
de la rencontre de l'homme et de la technique,
et Giedion avec sa notion de la civilisation
mécanique et les thèmes qui en découlent: confort,
confort etc.

Aujourd'hui on va examiner
The Culture of Cities de Mumford.

Pour continuer l'étude de cette littérature sociolo-
gique dont la diffusion est si considérable, en
particulier aux Etats-Unis.

Le livre de Mumford est très soigné et veut
expliquer le monde tout entier, mais il y a dans
ses sources toute une série de thèses, de jugements et
d'attributions très intéressantes qui méritent d'être
examinées.

"L'esprit prend forme dans la cité" La lan-
gue est la plus grande œuvre de l'homme et
la cité est une des expressions les plus complètes
de l'humanité. Voilà l'idée de base du livre, idée
qui a fait. Malheureusement, la plus souvent elle
se borne à l'énoncé, et le développement et la
spéculation font à tort une forme de dogmatisme
au détriment d'une analyse critique.

Apuntes originales de Pierre Francastel para el libro Arte y Técnica en los siglos XIX y XX.
Cita los libros de Siegfried Giedion -La mecanización toma el mando-,
de Lewis Mumford, -La cultura de las ciudades-
Archivo P. F. & G. F., INHA.

al fenómeno humano, sino que resultará ser original para el momento. Esta condición extraordinaria para contemplar y entender, establecer conjuntos y dar saltos temporales, seducirá por siempre a Salmona.

El viaje imaginario que emprende Francastel a través de las sesiones de sus clases, con láminas en blanco y negro proyectadas, acompañadas de música, lecturas de fragmentos de poesía, relacionadas con la historia de la humanidad en los diferentes periodos, resulta también innovador para el momento. Proponer los viajes para comprobar en el lugar aquello presentado, será parte esencial de la instrucción del maestro. Los recorridos, se convertirán en la herramienta que ayudará, a través de la experiencia, a fijar de manera indeleble las imágenes en la memoria.

“Elaborar un listado será útil para el artista” —afirma Francastel—. El procedimiento de este ejercicio, quedará claro a través de su mecanización, que lo convertirá en un instrumento de trabajo:

“Tenemos aquí para guiarnos, la interesante idea de Piaget, según la cual, cuando un individuo —o un grupo social— aborda un nuevo sistema de expresión o una nueva técnica, se encuentra en una situación bastante análoga a la del primitivo y el niño que ensayara su primer lenguaje... Sólo se descubre inventando, pero no se transmite la idea sino mecanizándola.”¹¹³

Esta mecanización y la organización a través de un atlas que se utilizará como herramienta para la elaboración o composición de la obra de arte, no será novedosa, ni un oficio solitario. Será ya desde el siglo XIX una propuesta metodológica para descubrir y divulgar el conocimiento. Es otro de los puntos de la modernidad que inquietará a Salmona quien buscará de manera permanente los derroteros para seguir un camino y para contar su propia historia, tejida con el hilo de historias ajenas.

¹¹³ Francastel, P. (1959), p. 206.

“No lo debemos lamentar. Para que una idea nueva pueda ser comunicable, es necesario que utilice ciertos términos del lenguaje antiguo. Un pensamiento enteramente original y solitario es, por definición, incomunicable.”¹¹⁴

Francastel en *Pintura y Sociedad*, reconoce las dificultades de método al momento de trabajar sobre un material mal catalogado, pero hace énfasis sobre la necesidad de lograr una visión de conjunto. Con esta premisa construye un detonante que expondrá de manera permanente en sus lecciones; los asuntos de la historia siempre encuentran un punto referente en la actualidad para avivar su propia historia, hacerla presente, vigente y útil.

Francastel y Salmona elaborarán en conjunto su propio atlas, cuando el arquitecto recibe el encargo de las universidades de La Sorbone y de los Andes. Aunque este material está incompleto, se aprecia que la colección está hecha siguiendo las enseñanzas y afinidades de Francastel. Entrevistas, escritos y charlas, dibujos y testimonios, a lo largo de los años, permitirán construir finalmente un verdadero álbum de Rogelio Salmona, armado sobre las enseñanzas y recuerdos de sus años formativos en Bogotá y en París.

2.4. Una nueva posibilidad constructiva del espacio

El texto *Arte y Técnica en los Siglos XIX y XX* de Francastel, será de cierta manera una ampliación de su libro *Pintura y Sociedad*, pero se centrará en el cubismo y sus aportes en la formulación del lenguaje para una estética moderna.

La pintura a través del Cubismo puede ser comparada con la fisiología —ciencia cuyo objeto de estudio son las funciones de los seres orgánicos—, susceptible de ser estudiada, analizada y transmitida. Comprender cada una de sus partes constitutivas permitirá entenderla como parte de un mismo sistema funcional. El Cubismo

¹¹⁴ Francastel, P. (1960), p. 207.



Apuntes elaborados por Pierre Francastel para los Cursos de Cine
 Archivo P.F. & G.F., INHA.



además, expresaba una curiosidad por el análisis de las sensaciones, asunto que permitirá la continuidad con su antecesor —el Impresionismo— y habituará a los espíritus a la idea de la transformación necesaria del lenguaje plástico.¹¹⁵

El sociólogo, sensible, escoge la obra de Robert Delaunay y de Picasso. El primero para entonces no había aún recibido el crédito histórico merecido, así que él anuncia que quien se adentre en su análisis podrá identificarlo como el más grande impulsor de la vanguardia.

“Las Torres de Delaunay constituyen algo más que un jalón; son obras fuertes y hermosas. Y estoy absolutamente convencido de que cuando se descubra la generación de 1910, la personalidad de Delaunay será una de las primeras. Estoy seguro de que en él y en Léger se encuentra quizá el germen más elaborado de las futuras estilizaciones, fundadas sobre la nueva experiencia de la luz.”¹¹⁶

Delaunay y las reflexiones francastelianas sobre el cubismo se irán quedando como un tejido en la memoria de Salmona, y llegado el momento, serán reveladas como forma. Estos trozos en sus recuerdos y su aprendizaje no serán reconocidos por el arquitecto de manera verbal, sin embargo se traslucen a cada paso en sus obras y a lo largo de la vida.

La obra del periodo cubista de Picasso le reveló al joven aprendiz —a través del análisis de su maestro—, las rupturas de la perspectiva que penetraban el espacio creando la ilusión de la fragmentación y destroz. Aquello que realmente se estaba plasmando era la composición de un nuevo espacio levantado a partir y sobre las ruinas originarias.

“Desde Chardin hasta Picasso, todos los grandes pintores llegaron a París como antes llegaban a Roma (...) junto a un río bordeado por las

cajas de los libreros de viejo y por los vendedores de pájaros, en esta ciudad donde la pintura crece entre los adoquines.”¹¹⁷

Años después, Salmona romperá sus espacios arquitectónicos utilizando recursos encontrados en algunas de sus formas favoritas de la arquitectura y del arte, entre ellas el cubismo —cuyo medio privilegiado es la pintura—, como definirá Malraux, en sus conversaciones con Picasso, será el signo emotivo.¹¹⁸ Las soluciones plasmadas en las pirámides paleoamericanas; el retranqueo, el aterramiento, el movimiento circular, la geometría celestial reducida a escala del lugar y las preexistencias, serán elementos todos que se convocarán en la falda de la ladera andina, en el centro de la ciudad de Bogotá a finales de la década de los años sesenta.

Una mirada atenta a la planta de las Torres del Parque o a cualquiera de sus fachadas, pone en primer orden el punto de vista cambiante por parte del arquitecto y el uso de los recursos cubistas de la pintura, trasladados a la arquitectura. Recursos como la multiplicación de las esquinas y los planos, el uso de la diagonal como aproximación al horizonte, el movimiento y la luz cambiante, el trazado de un orden a partir de una geometría sofisticada y la diversidad de puntos de vista sobre el objeto artístico, pueden tener su momento inaugural —no únicamente en el estudio de las pinturas de Delaunay y Picasso—, sino y sobre todo, en las reflexiones hechas por Francastel inspiradas a su vez en la idea del nacimiento de un nuevo espacio a partir de esta propuesta de vanguardia.

El Renacimiento —Brunelleschi— y el Cubismo —Picasso y Delaunay—, se ubicarán en el mismo plano como definición de modernidad, a través de la configuración novedosa del espacio. Para Francastel como una revelación, la obra de la vanguardia le proporciona las claves para introducir el movimiento y la luz en su vida cotidiana:

115 Idem, pp. 296-297.

116 Idem, p. 312.

117 Malraux, A. (1974), p.153.

118 Idem, p. 83.



Picasso Aficionado, 1912



Picasso, L'atelier (1935)
 Francastel, P. (1960).

“Volviendo hace tres o cuatro años una noche a París por la autopista, en la época en que el túnel todavía estaba iluminado por una multitud de luces a tresbolillo dispuestas en la bóveda, tuve una experiencia sensible a esa relación. Al circular de noche a gran velocidad, el doble sistema de los puntos luminosos y de las formas geométricas entró en revolución en el preciso instante en que penetré bajo la bóveda. Apareció una oleada de imágenes, generando a la vez figuras y volúmenes. Precisamente al día siguiente, visitando una exposición de Dealunay —uno de los más auténticos pioneros de una aprehensión espontánea por el arte de los fenómenos de la civilización moderna—, tuve la evidencia en ese momento, de que los juegos de luces del artista eran impensables en una sociedad de sólo sesenta años atrás, pues revelaban una toma de contacto inmediata con unas realidades que, aún siendo virtualmente de todos los tiempos, interesaban por primera vez a los hombres, por habérseles vuelto accesibles por primera vez gracias a la técnica. El caso de Delaunay es sobre todo notable si pensamos que los discos en que el artista ha expresado por primera vez plásticamente una experiencia inmediata del color, figurativa por sí sola del orden total de los fenómenos —y de un orden móvil, no sólo gracias al sistema combinatorio de los contrastes simultáneos—, datan de 1912...”¹¹⁹

Otros críticos se habían asomado al tema, pero es Giedion —desde el punto de vista de Francastel—, quien aclara con mayor acierto el protagonismo del Cubismo, resaltando esta “nueva actitud plástica”, como resultado del esfuerzo colectivo de todos aquellos que se involucraron en esta innovación.¹²⁰ Aclara el sociólogo que las relaciones que vinculaban el Cubismo y la arquitectura sin embargo, no habían sido bien definidas. El Cubismo había sido caracterizado por la introducción del tiempo en la pintura, cuando realmente el cambio radicaba en plasmar el movimiento —las

relaciones espaciales, velocidad y estructura íntima del objeto—. Francastel aclarará que en el uso de la materia, del color y del movimiento que surgieron a través del Cubismo, fueron innovaciones que actuaron como palanca sobre las actividades técnicas e intelectuales del momento. En este sentido, su importancia será definitiva para el devenir del siglo XX:

“Hasta ahora una forma era siempre generada por el reposo, a partir de ahora nace también del movimiento. Y el equilibrio ya no es necesariamente la regla de la organización natural o creada por el arte y la técnica. El dinamismo es la regla de oro de nuestro tiempo. Todo rueda, todo transcurre y se transforma. Tanto las sociedades como los objetos y las formas. El equilibrio ya no está en la inmovilidad, sino en el movimiento. Tanto al mirar una película como al circular por el mundo, o al observar las máquinas generadoras o destructoras de materia. Fatalmente, el arte tenía que llegar a expresar, mediante los medios adecuados, esa nueva experiencia que el hombre posee del mundo exterior.”¹²¹

Lo definirá el mismo Picasso en las conversaciones con André Malraux, parte del Museo Imaginario, refiriéndose a los cambios y a los movimientos de vanguardia:

“En pintura, las cosas son signos; antes de la guerra del catorce, los llamábamos emblemas... ¿Qué otra cosa puede ser un cuadro, si no un signo? ¿Un cuadro vivo? ¡Ah claro, si yo fuese pintor! Pero cuando alguien no es más que Cezanne, o el pobre Van Gogh, o Goya, entonces tiene que pintar signos.”¹²²

En la segunda parte del libro *Pintura y Sociedad, Destrucción de un espacio plástico*, Francastel recurre a una expresión matemática,

119 Francastel, P. (1990), p.130.

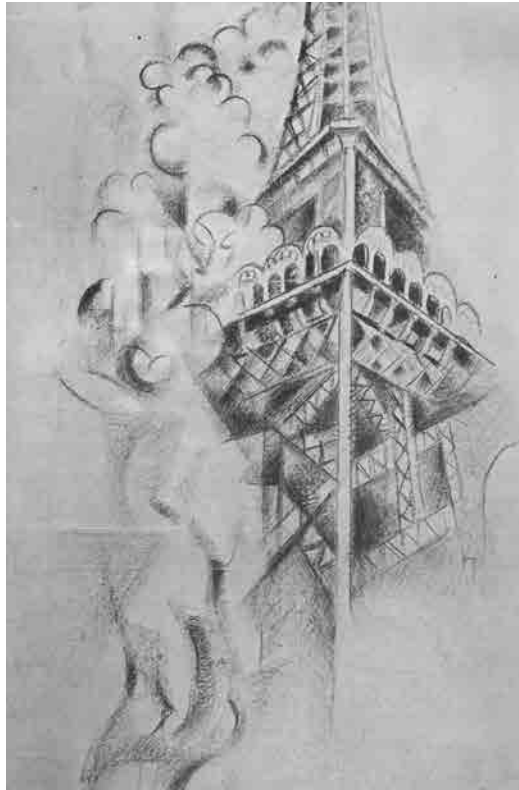
120 Idem, p. 167.

121 Ibídem, p. 211.

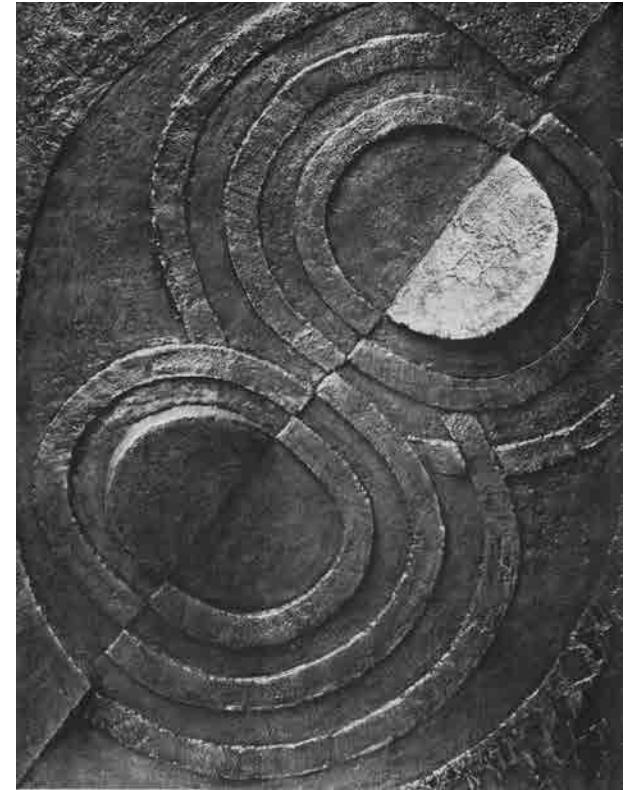
122 Malraux, A. (1974), p. 83.



Robert Delaunay. Torre Eiffel con los Campos de Marte 1924-1925
Damase, J. (Comp.) (1982)



Robert Delaunay. La mujer y la Torre, 1925
Damase, J. (Comp.) (1982)



Robert Delaunay, Relieve en Bronce, 1936
Damase, J. (Comp.) (1982)

a través de la cual, reafirma que no hay diferencia entre la figura representada y el punto de vista desde el cual el artista la reproduce. El artista representa a través de su obra un punto de vista sobre el objeto que lo ha inspirado. Es esto justamente lo que hacen Brunelleschi con la cúpula de Santa María para figurar el espacio, Delaunay con sus pinturas de torres, Picasso con sus collages de mesas parisinas y que luego intentará hacer Salmons en su proyecto de las Torres.

Con el proyecto de las Torres del Parque, intentará componer el centro de las relaciones —entre la historia y la geografía de Bogotá—, y su geometría, nacida de una cosmogonía compleja propia de la ciudad, de sus cerros y sus accidentes, que determinarán la construcción de sus volúmenes a través de la intersección de múltiples planos físicos, culturales, ancestrales y cósmicos.

Solucionar la estructura del conjunto de las Torres, su cerramiento y construcción, significó entonces no sólo cumplir con los términos de un contrato, sino obedecer la “imposición legada de la estética del espacio”, de una modernidad acoplada a una realidad y a una tradición que continuaría en la línea de apropiarse de una tendencia mundial, para hacerla particular en ese lugar de Bogotá. Salmons quiso interrumpir la serie de formas de hacer —de formas construidas—; su propósito fue el de componer una originalidad que concentrara sus planos imaginarios en ese lugar específico. Quiso resolver de manera particular una serie de problemas técnicos que se presentaron en su desarrollo: levantar unos rascacielos en terreno inclinado, expuestos a fuerzas telúricas y fuertes vientos, que armonizaran con el paisaje y con la tradición constructiva.

“(…) no podríamos hablar de arquitectura o de cualquier otro arte sin tener en cuenta la dificultad del proceso de creación, de construcción y de las técnicas para elaborarlo. Pierre Francastel nos dice que ante todo el artista debe resolver un problema técnico. Si la obra es una producción tradicional, por ejemplo una artesanía, el problema

técnico en sí, no existe. Continúa un hacer conocido, tiene modelos en qué apoyarse, sigue en muchos casos, códigos o tratados (particularmente si se trata de la arquitectura) lo suficientemente divulgados o experimentados. Pero si se trata de innovar, de crear obras que desbordan esa tradición, el problema se vuelve más complejo. El problema técnico se complica hasta el punto en que hay que volverlo a pensar por medio de la tecnología.”¹²³

En ese texto definitivo e inspirador, que es *Pintura y Sociedad*, Francastel sugiere un tema, hacia el final del escrito, que se ha venido presentando en sus cursos no de una manera explícita, pero que en este tomo encuentra su lugar superando los límites de estilos y clasificaciones. Se trata del espacio abierto, desde lo que ha significado a lo largo de la historia de las formas; este debe ser el tema que se trabaje desde la contemporaneidad de su instante: la representación del espacio abierto como un aspecto intermedio que logra conciliar las nuevas técnicas y nuestro propio cuerpo humano con una representación espacial “fundada en los poderes de la razón”.¹²⁴

Ese espacio abierto, actúa como catalizador de sinergias y es explicado a partir de las obras del propio Delaunay¹²⁵, quien no sólo fragmenta las escenas urbanas, impone su punto de vista sobre ellas y las somete a movimiento, sino que las presenta en una nueva paleta de color nunca antes vista. He aquí el repertorio de cualidades de ese espacio abierto que en adelante producirá Salmons, pidiendo prestadas las herramientas de composición a otras ciencias y otras artes, para usarlas en la arquitectura a través del proyecto urbano. Sonia Delaunay —esposa de Robert y artista también, se encuentra en los años cincuenta, dibujando círculos, grandes y pequeños, armando secuencias y baterías cromáticas,

123 Salmons R. (S.F). *La experiencia es mía. Lo demás es dogma*.

124 Francastel, P. (1960), p. 313.

125 En 1958 Francastel publica *Les Cahiers inédits de Robert Delaunay* obedeciendo a su admiración por este artista.

Paris le 11 novembre 1960
58 rue Froidevaux XIV

Mon cher Rogelio,

Il semble qu'une éternité s'est passée depuis vos dernières nouvelles. De notre côté nous avons été et occupés que nous nous étions un peu négligents pour écrire. Mais nous ne vous oublions pas et nous voudrions bien de vos nouvelles.

Une semaine-sous? Comment ça Roger Salmons? Vra le petit Jean?

Vous nous faites grand plaisir en nous informant loquacement et nous tenant au courant de vos projets. Avec vous construit de telles choses? Et votre enseignement?

Pour nous la vie continue à être trépidante. Nous avons organisé, dans le cadre de la future Nation des Sciences Humaines, un centre de Sociologie des Civilisations. Je viens de compléter un tome provisoire sur le Verisme. Et trois chefs de travaux sont Rayon et Deutsch. J'ai obtenu la création d'un enseignement d'archéologie sur la base de l'histoire économique et sociale de l'humanité. C'est de tout cela qu'il faudrait parler, car c'est un peu le cœur de nos projets.

Nous voulons surtout remercier avec vous. Bonne nuit et nouvelles.

Il nous paraît que l'année où vous viendrez faire un tour par ici ne doit pas être trop éloignée? Nous vous attendons avec confiance mais quelque impatience.

Croyez à notre fidèle amitié.

Pierre Francastel

Carta escrita por Pierre Francastel, en 1960 a Rogelio Salmons, corregida a mano por él mismo.

FRS.

Fr. II

Salubre (importancia de la claridad)

Un II material: (Albino) (a la post.) (a la)

Origine de l'Art. et de la matière.

Un III Temple

IV ordre.

V. les pilles.

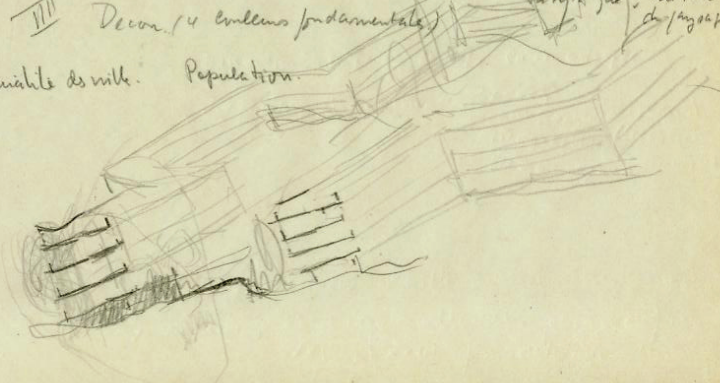
Pour d'importance à l'architecture (10-12 typ.)

Importance la suite au trait. (a la fin) (a la fin) (a la fin)

III Devenir (4 éléments fondamentaux)

o Modernité de l'Art. Population.

10 / 1 / 1



Apuntes de Salmons en clases de Francastel, pensando en la solución a los proyectos que dibujaba en el Atelier de le Corbusier.

FRS.

estudios y ensayos de formas perfectas posibles a través de su paleta de colores brillantes y anticipando a través de la pintura aquello que la crítica de arte argentina Marta Traba interpretaría —en sus cátedras como crítica del arte y siguiendo la teoría de su profesor, el mismo Francastel— como el “espacio redondo”. La presencia tanto del círculo como del movimiento cubista en la obra de Salmons se hará evidente en sus obras, tanto como la influencia de sus amigos y compañeros de marcha política e intelectual en esta década, y por supuesto la figura definitiva en el mundo de referencias, será el arquitecto, músico y matemático Iannis Xenakis.

Tanto los Delaunay —Robert y Sonia—, como Picasso y Iannis Xenakis, propusieron con su arte aquello que años después Salmons levantaría en su experimento de las Torres del Parque en la ciudad de Bogotá. Ese fragmentar el espacio, abrirlo, manteniendo aún así su unidad, imprimir movimiento y color, rotarlo en su planta, resaltar las particularidades propias del lugar, ser consciente de la modernidad de los tiempos y actuar bajo la investidura del artista integral que se debe a una sociedad determinada.

“¿Y qué arte podría expresar lo incognoscible en sí? Al descubrir su pluralidad, la asediamos a través de la pluralidad de sus formas”¹²⁶

2.5. La postura de Francastel frente a las propuestas de Le Corbusier

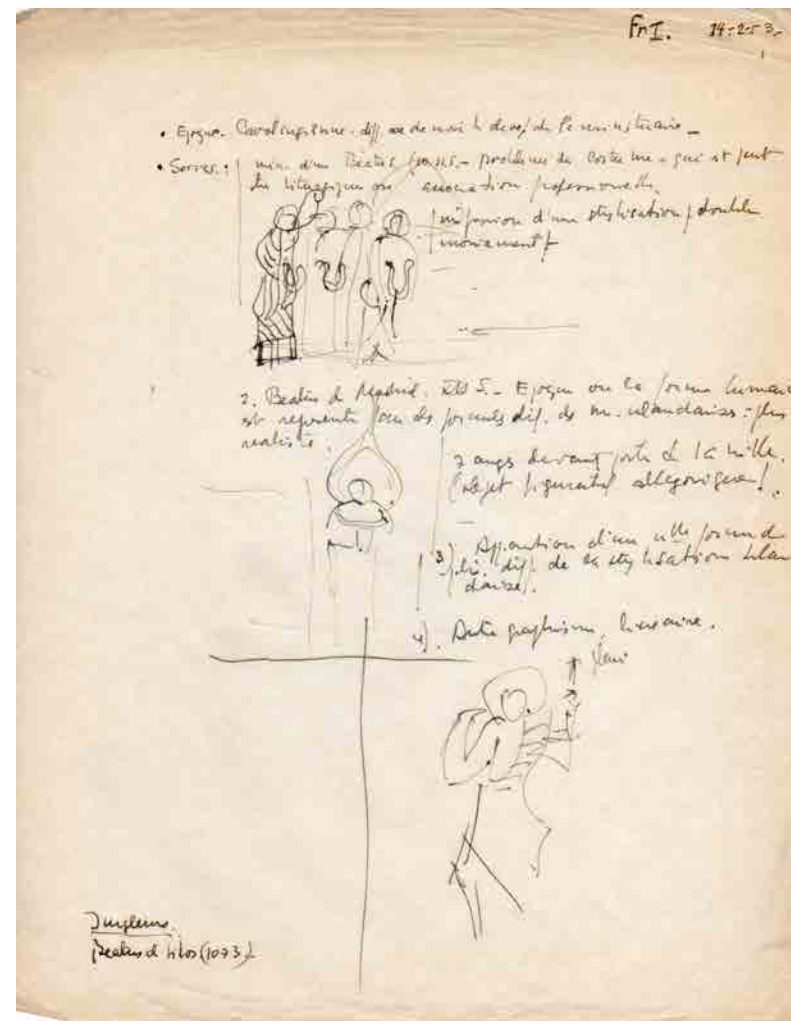
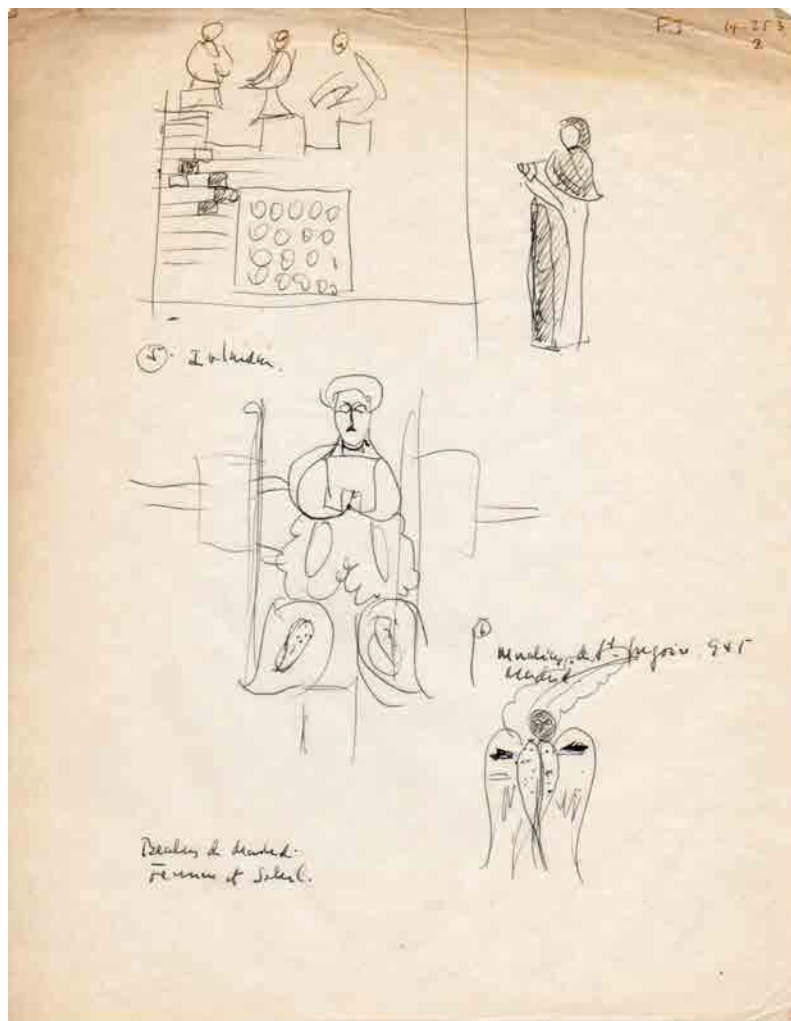
A través de lo escritos de Francastel y de sus propias clases, es frecuente encontrar párrafos y testimonios que evidencian las discrepancias sobre las propuestas del arquitecto francosuizo. A Francastel le causa malestar el carácter dogmático del discurso del denominado “maestro de la arquitectura moderna”:

¹²⁶ Malraux, A. (1974), p. 173.

“Le Corbusier adoptó así, desafortunadamente, toda una serie de temas de propaganda que al parecer le resultaban halagadoras para su gusto por la puesta en orden y el mando. Para reconstruir un mundo, primero hay que convencerse de que está destruido. Diré muy francamente que me molesta el hecho de que el punto de partida de Le Corbusier sea la ideología del burgués *bien pensant* de principios de siglo, de la era de la tierra que muere. Desconfío mucho de aquellos que quieren hacer feliz al pueblo y tanto más de aquellos que pretenden distinguir los placeres legítimos de los hábitos que se salen demasiado de la respetabilidad. La plaga no es tanto la taberna como el exceso de alcohol, y se puede ver el aperitivo en la terraza de un café elegante. A Le Corbusier le horrorizan los pobres, y para curarlos, pretende no sólo seducirlos, sino domarlos. Habrá inspectores en cada piso de la *máquina de habitar* de Marsella. En el mundo soñado por Le Corbusier, la alegría y la limpieza serán obligatorias —sin hablar de lo demás—. ¿Se da cuenta el señor Le Corbusier que en Buchenwald se entraba al son de los violines? (...) Acabo de escribir algo grave, y no es casualidad. El universo de Le Corbusier es el universo concentracional. Es, en el mejor de los casos, el gueto. Repito que no se trata de convertir a Le Corbusier en propagandista del orden de Pétain y de Hitler, los hombres con manos o mangas manchadas de barro y de gotas de sangre. Pero sí es revelador del mal que corroe a nuestra época, que ese monstruoso orden nuevo sea la versión pervertida de una ideología que en sí misma me parece infinitamente peligrosa para el porvenir del hombre. Nadie tiene derecho a realizar a la fuerza la felicidad de su vecino. Eso se llama Inquisición. Y los inquisidores, como todos los verdugos, no dejan de ser el reflejo caricaturesco de las debilidades de una sociedad.”¹²⁷

Al entender la teoría de Le Corbusier como un dogma, Francastel, reducía los puntos de su filosofía a tres principios esenciales: imponer el orden en la ciudad, devolver las condiciones de la

¹²⁷ Francastel, P. (1990), p.38.



Apuntes de Rogelio Salmona en las clases de Sociología del Arte, de Pierre Francastel.

FRS

naturaleza a los hombres y proporcionar las condiciones para “cultivar” el tiempo de ocio. Todos principios nobles, pero que al pretender ser totalizantes, aplanarían las diferentes escalas de aplicación y abarcarían desde los sistemas monumentales de las ciudades, hasta las disciplinas sociales.

“En el fondo de todas esas construcciones, nótese que lo que triunfa no es en absoluto el orden natural, es el sistema militar, el cuartel — forma privilegiada de la vida comunitaria—, que supone también el abandono de las mentes en manos de quienes se encargan del orden colectivo, y las sanas distracciones y la vida al aire libre. El cuartel, los claustros, los campos, las prisiones, los falansterios: el señor Le Corbusier pertenece a la casta de quienes, a lo largo del tiempo, han querido forjar la felicidad de los demás, aunque fuese al precio de su libertad.”¹²⁸

Su punto de vista crítico se entiende no sólo por los principios de su disciplina, por la consideración de una historia de la humanidad contada a partir de la complejidad de una sociedad en la cual se genera y a la que al mismo tiempo se debe. De otra parte Francastel conoce al pie de la letra el trabajo que va desarrollando Le Corbusier, comparte la academia con los empleados de su taller, quienes van contando los detalles de cada plan, de cada encargo hecho al Atelier de la Rue des Sèvres, muy concentrado en esta década en acciones que desarrollan más allá de los límites de Europa, que abarcan territorios tan distantes, particulares y entrañables para él como América Latina, India y el Norte de África.

Reconoce el prestigio del arquitecto aún en la década de los años cincuenta, en plena crisis del Movimiento Moderno, y sabe que lo más importante de Le Corbusier no es ya él mismo, sino que ha logrado ser la referencia de las Escuelas de Arquitectura, de la teoría que se lee y se enseña, de la práctica sobre el tema de la

¹²⁸ Idem, pp. 39-40.

ciudad y la vivienda, y que en el peor de los casos, su nombre figurará dentro de los anales de la pintura moderna.¹²⁹

Sin embargo en *Los arquitectos célebres*, le Corbusier ocupará un lugar introductorio, a la par con Brunelleschi, Bramante y Viollet-le-Duc, e incluso, Frank Lloyd Wright —tan ponderado— aunque el texto no esté escrito por un reconocido historiador, sino por un ser anónimo cuya función era ser inspector de monumentos, un funcionario más.

“Le Corbusier es pintor, un pintor tal vez muy discutible, pero en todo caso ordenador de formas, escultor también a veces y arquitecto en sus mejores momentos (...) Me cuidaré bien de vituperar —sería demasiado fácil— el estilo escrito de Le Corbusier. Tanta suficiencia y tantas lagunas elementales aparecen en sus obras, que su simple lectura hará inútil su comentario. El señor Le Corbusier ha querido ser un Vignole “actualizado”. Tal vez no hubiese sido necesario utilizar el estilo *Tour de France* para presentar a un público muy amplio los problemas de la arquitectura moderna. Ciertamente es que el procedimiento ha surtido efecto. Es un hecho que Le Corbusier ha despertado el interés por los problemas de la arquitectura y el urbanismo en sectores extraordinariamente amplios del público internacional. La influencia de Le Corbusier se mide no sólo por el hecho de haber escrito y haber sido leído, sino por haber servido, no diré que de portapluma, sino de portavoz, al grupo internacional de arquitectos de vanguardia de su generación.

¹²⁹ En *Arte y Técnica de los siglos XIX y XX*, Francastel dice acerca de Le Corbusier: “La influencia que ejerce hoy en día Le Corbusier —ese teórico, ese artista del que nunca, creo, se hablará lo suficientemente bien, ni lo suficientemente mal, al menos en nuestra generación— es inmensa. Se debe a una doble actividad: la de arquitecto y la del teórico. Yo no soy de los que creen, por cierto, que en Le Corbusier prevalece el teórico sobre el arquitecto. En primer lugar, no es posible separar los dos tipos de actividad. Y, por otra parte, no es nada seguro que el teórico provocador no haya con frecuencia disimulado y cohibido al arquitecto. El día en que el mismo Le Corbusier escribió que la arquitectura moderna, más que diseñar y construir, debía armonizar, situó su problema con claridad. Temo que a veces haya perdido de vista el que para un artista, armonizar con validez es precisamente construir y diseñar.” En: Francastel, P. (1990), p. 34.



LE CORBUSIER : VILLE DE CHANDIGARH - INDE - LE SECRÉTARIAT - 1953-1958.



LE CORBUSIER : VILLE DE CHANDIGARH - INDE - LA HAUTE COUR - 1952-1954.

Francastel elige para ilustrar la obra de Le Corbusier en Los Arquitectos Célebres, dos fotografías de Chandigarh: la primera, el Secretariado, 1953-1958 y la segunda, el edificio para Las Altas Cortes, 1952-1954. Francastel, P. (1958).

Lo cual es más cierto y más correcto, tanto respecto a él como respecto a los demás miembros de esa asociación que se ha hecho célebre con el nombre de CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna). A decir verdad no siempre ha reinado en el grupo el más perfecto acuerdo. Pero ha celebrado ya bastantes congresos desde su fundación en 1928 en La Sarraz en Suiza. Y a pesar de que, según dicen, muchas veces se enfrentaron enérgicamente las opiniones, los principales participantes se mantuvieron unidos por preocupaciones comunes. Lo que sucedió es que, después de los sucesivos congresos del CIAM, cada uno trabajaba por sus propios derroteros. Pero las más de las veces, las divergencias se expresaron finalmente a través de las obras arquitectónicas, y sólo Le Corbusier tradujo en sus escritos lo que en ciertos momentos fue una opinión casi unánime en otros el sentimiento de una mayoría —e incluso de una minoría—, pero siempre ligado a los problemas que indiscutiblemente han dominado durante veinte años las preocupaciones de todos los arquitectos modernos en todos los países (...) Pero lo que mejor demuestra el valor de los problemas planteados y el alcance de las soluciones en perspectiva es el hecho de que Le Corbusier siga siempre, desde luego, siendo elogiado o atacado”.¹³⁰

El sociólogo reconoce así, la labor de Le Corbusier y su papel como figura mediática y como la voz principal —narrador y divulgador— de los principios de la arquitectura moderna. Reconoce también sus cualidades y virtudes, su capacidad visionaria, su ser creador y su talento como urbanista:

“Le Corbusier es el hombre que dentro de su previsión, dentro de esa visión del futuro estuvo tentado, seducido a entrever una cantidad de aspectos y de posibilidades. Y si no las llevó a cabo no podemos en lo absoluto quejarnos. Ese es el precio del tamaño de su diseño y de la calidad misma de visión. Sin embargo, este hombre, este visionario

que en el aspecto de la imaginación, su visión de la ciudad futura es el Julio Verne de nuestra época, de la arquitectura, es un personaje extraordinario en ese sentido. Y que por otro lado tuvo las capacidades, y cualidades del artista, del arquitecto esencialmente (...) es un gran creador en arquitectura y urbanista evidentemente. Informó y orientó la organización del urbanismo y de la vida del mundo moderno en gran medida e igualmente organizó, aunque no siempre, en concordancia con los preceptos mismos que el formulaba sobre el plan urbanístico”.¹³¹

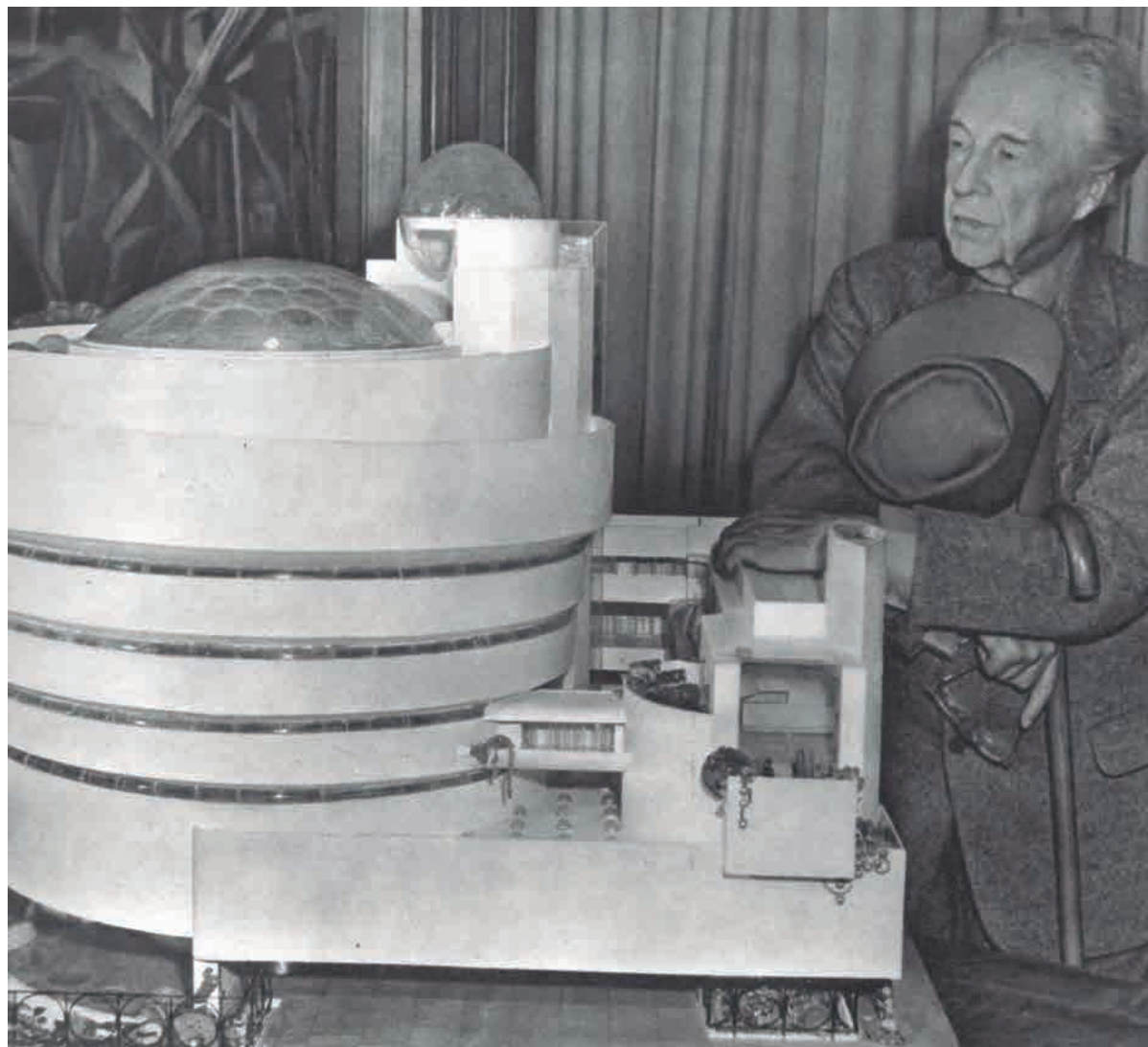
Sin embargo, afirma el sociólogo, creer que existe una única forma para la arquitectura y el urbanismo moderno es el error radical en el que incurre su modelo de Movimiento Moderno, pues los problemas no se reducen a simples datos o a una sencilla fórmula para aplicar y lograr la perfección.

Frank Lloyd Wright aparece, finalmente para Francastel como la figura heroica de la arquitectura moderna, enfatizada a su vez por Bruno Zevi a partir de sus libros *Hacia una arquitectura orgánica*, *Saber ver la arquitectura* e *Historia de la arquitectura moderna*. Wright es quien va a rescatar al mundo de la racionalización mecanicista para iniciar la gran “civilización orgánica”.

“De 1924 a 1934, Lloyd Wright atraviesa una etapa de silencio casi total, saltando al primer plano de la actualidad en 1935. Fue entonces cuando al parecer formuló en teoría y en actos las leyes de esa famosa

¹³¹ Cuando Chaslin invita a Salmons a su programa *Metro du Soir*, lo sorprende con esta grabación de viva voz de Francastel y lo introduce, diciendo: “Les presentamos a continuación el coloquio de “Le Corbusier y el Urbanismo Moderno” organizado por “La casa de Radio y Televisión Francesa” por ETP. Les presentamos la primera parte de la conclusión del señor Pierre Francastel, Director de la Escuela Práctica de Altos Estudios. Es ésta una conferencia poco difundida del 17 de septiembre de 1964, cuando Le Corbusier aún vivía, a través de La Maison de la Radio RTF, por ETP (École d’Ingenieurs de Travaux Publiques), en particular al Urbanismo Moderno.” La transcripción de la entrevista completa se encuentra en el Anexo 13: Entrevista a Rogelio Salmons por François Chaslin (2003) Transcrita, traducida y editada para este trabajo de investigación.

¹³⁰ Francastel, P. (1990), p. 36.



Fotografía de Frank Lloyd Wright publicada en Los Arquitectos Célebres.
"La figura heroica de la Arquitectura Moderna según Francastel".
Francaste, P. (1959).

arquitectura orgánica que iba a salvar la humanidad. Observemos que aquí no se puede a la vez defender la tesis del lento proceso universal de dicha arquitectura y el carácter absoluto del descubrimiento de Lloyd Wright. Es minimizar en particular el papel de los suecos como Asplund y Aalto. El primero había expresado ya en 1930, en actos y en palabras, lo esencial de las tesis recogidas por Lloyd Wright, tesis que se explican mucho mejor relacionándolas con el ambiente ideológico y místico de los países nórdicos que con la dura América de la expansión industrial sin límites. Fue Asplund el que consideró la casa como un refugio contra el universo, por rechazo a una naturaleza hostil, a un mundo condenado por una moral ibseniana que causa una vez más el conflicto entre el hombre y la sociedad, incluida la máquina. A Asplund y a Aalto les debe Zevi, a través de Lloyd Wright, la teoría del espacio interior, imagen de los ensueños de un hombre recogido en sí mismo. A los nórdicos les debemos la concepción de los espacios libres coordinados según la imaginación y el capricho del ocupante.”¹³²

Bruno Zevi, explica a través del texto de Claude Bargaon los dos órdenes arquitectónicos que este autor considera, que básicamente escinden el mundo en dos: “lo ordenado” y “lo orgánico”:

“La arquitectura ordenada es la racional y artificial, producida por el talento y gobernada por el gusto. La arquitectura orgánica es el producto de una oscura necesidad interior de autoexpresión, que es subconsciente. La arquitectura ordenada es creada, pero no creadora. La arquitectura orgánica es creada y creadora, antieuclediana.”¹³³

De otra parte, sobre la crítica moderna, Zevi simpatiza con la forma como Francastel enfoca sus cátedras, ya que no sólo prepara al público para el disfrute estético de las obras, sino que también

“(…) plantea el problema del ambiente social en que vivimos, de los espacios urbanos y arquitectónicos entre los que transcurre la mayor parte de nuestra jornada, a fin de que nosotros los podamos reconocer y los “sepamos ver”.¹³⁴

3. EL COMPROMISO CON EL TRÁNSITO¹³⁵

No se consideraba un turista; él era un viajero. Explicaba que la diferencia residía, en parte, en el tiempo. Mientras el turista se apresura por lo general a llegar a su casa al cabo de algunos meses o semanas, el viajero, que no le pertenece más a un lugar que al siguiente, se desplaza con lentitud durante años de un punto a otro de la tierra (...) Otra importante diferencia entre el turista y el viajero es que el primero acepta su propia civilización sin cuestionarla: no así el viajero, que la compara con las otras y rechaza los aspectos que no le gustan.

Paul Bowles.

Emprender un viaje significó para Salmona planear, saber de antemano con qué se iba a encontrar, elaborar previamente un recorrido intelectual. Michèle Salmona recuerda: “Rogelio organizaba todo, hacía la ruta (...) viajes planeados, estudiados y llenaba su vida así, (...) yo me quedaba con los niños.”¹³⁶

Viajar implica trasladarse. Abandonar la posición de quietud para desplazarse hacia estados desconocidos. Cuerpo y espíritu deben prepararse para emprender este traslado y estar dispuestos

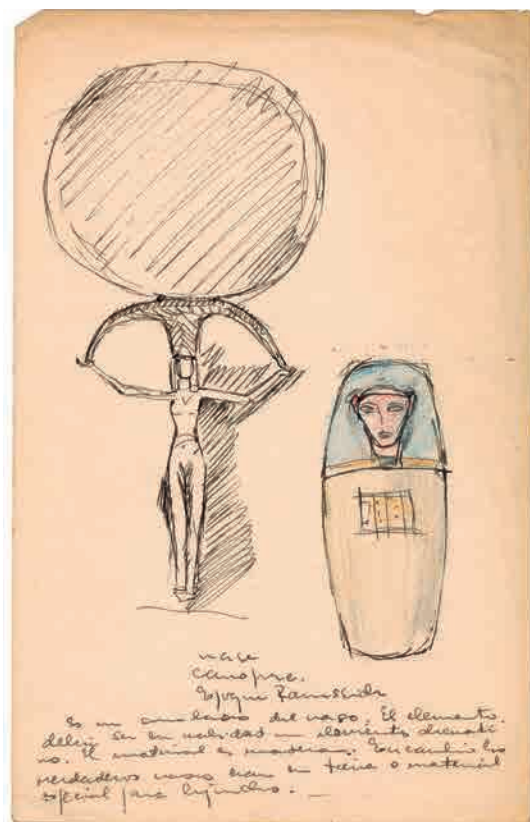
¹³⁴ Idem.

¹³⁵ Se sigue el concepto de *transitar* sobre el planteamiento de Rudolf Steiner. Es importante también definir la acción de *transitar*; Actividad de personas y vehículos que pasan por una calle, una carretera, etc. En conventos, seminarios y otras casas de comunidad, pasillo o corredor. Lugar determinado para hacer alto y descanso en alguna jornada o marcha. Paso de un estado o empleo a otro. Implica movimiento al andar, avanzar, adelantar. Diccionario – RAE.

¹³⁶ Ver Anexo 12: Entrevista a Michèle Salmona por Tatiana Urrea Uyabán (2010).

¹³² Francastel, P. (1990), p.191.

¹³³ Zevi, B. (1951), p. 154.



Apuntes de viaje de Rogelio Salmona. En París, España y Africa.
 FRS.

a una posible transformación; el viaje tendrá implícito un cambio. Todo puede afectar al viajero en un nuevo entorno, sobre un tiempo cotidiano diferente, en un ambiente desconocido, donde suena otro idioma y se ven semblantes desconocidos. Será una experiencia única, particular y privada. Una sensación exclusiva de cada uno. Todo aquello que sea percibido y provocado y a través de y durante el viaje podrá ser memorable en concordancia con la impresión que quede grabada en el espíritu. Existen dos tipos de viajes en la experiencia intelectual: el que se hace llevando el cuerpo y aquél que se procura para el espíritu a través de lecturas y revisiones bibliográficas. En este capítulo, nos vamos a ocupar de los primeros, enriquecidos por los segundos.

Existe en esta idea de desplazamiento, un modo académico, inculcado por el sociólogo crítico del arte Pierre Francastel a sus alumnos. Y si viajar a través de la historia de las ciudades, del arte, la arquitectura y las sociedades es francasteliano, resulta en parte lecorbusierano el hecho de tomar apuntes a través del uso de la libreta de esquemas y del lápiz. Le Corbusier insistía en la necesidad de dibujar para *aprehender*. Una fotografía es un registro débil, aquello que no se traduce a través del gesto del dibujo, no es susceptible de memorizarse. Por su parte Francastel, instigaba a la búsqueda a través del principio más organicista, por medio de los sentidos y la emoción.

“Todos los fines de semana salíamos de paseo a los alrededores de París a ver las obras de Le Corbusier o las construcciones modernas en las cuales teníamos algún interés y nos dedicábamos a dibujar porque Le Corbusier no dejaba de repetirnos: *Lo que no pasa por la mano, no llega a la cabeza*. Allí no había una sola cámara de fotografía, eran casi prohibidas. Nos sentábamos mañanas enteras a dibujar la Villa Saboye por todos los lados.”¹³⁷

137 Hernán Vieco en: Universidad de los Andes. Departamento de Arquitectura (2004), p. 55.

Las escasas fotografías de las que se tiene memoria, se perdieron en el baúl que fue le robado de su taller en el Barrio San Martín de Bogotá, durante la década de los años sesenta, cuando vivía en una casa arrendada por el arquitecto Gabriel Serrano en la Calle 33. Sin embargo, se sabe que Salmona ya mayor, usaría la fotografía para registrar su obra, analizar a través de esta herramienta temas técnicos y apresar aquello que le causaba más emoción: la luz cambiante sobre las superficies coloridas.

Las ciudades y las arquitecturas que recorre y visita, deben ser comprendidas en dos tiempos: el primero, cuando se da la experiencia, es decir en la mitad del siglo XX. El segundo, el momento histórico, todos los pasados anteriores a él reunidos en un solo instante.

3.1. París. El complejo trazado de la ruta

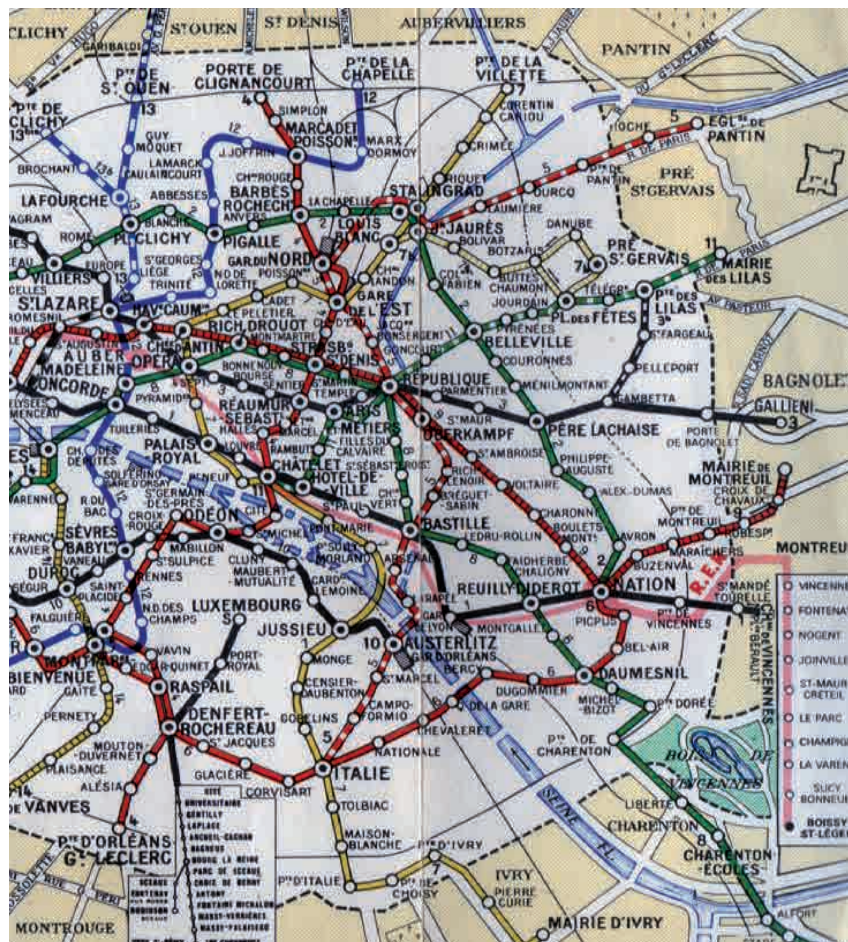
Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años, puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

Jorge Luis Borges.

Salmona emprenderá su primer viaje para radicarse en París en 1948. Uno de los motivos de éste fue la necesidad, entre otros, de romper con lo circunstancial y violento del medio nacional que caía en aquello que llamarán los historiadores el periodo de *La Violencia* en Colombia. Será también la oportunidad para crecer en un medio más abierto y menos temeroso que el ofrecido en la pequeña villa erigida a 2.600 msnm. El viaje lo empujaría a desprenderse de la infancia y de su casa, alejarse de la ciudad conocida, de sus amigos, de sus padres ya mayores. Pasará nueve años de su vida lejos, durante los cuales la construcción de las relaciones entre las



Rogelio Salmona con un desconocido probablemente en París en la década de los años cincuenta.
 Archivo privado, Cortesía de Hernando Téllez.



Plano de la ciudad de París en la década de 1950, Salmona, vivió en la Rue des Cujas en el 5º Arrondissement, muy cerca de los Jardines de Luxemburgo, frente al Panteón.
 Plan de Paris par arrondissements et communes de Banlieue. 1954. A Leconte Editeur. Paris

personas, los lugares, las lecturas, los cursos y los trabajos, serían el fruto de su propia elección.

Sus compatriotas y compañeros con quienes coincidió, habían llegado a Europa, tal vez buscando en la Ciudad Luz el trampolín cultural para conocer el mundo, ampliar sus horizontes, establecer contactos y viajar desde allí hacia parajes conocidos hasta ahora sólo a través de los libros de historia de las clases de Leopoldo Rother y de las tardes amables de tertulia en casa de Bruno Violi.

Los paseos a través del *Quartier Latin* se hicieron habituales —cruzando sus propios laberintos—, hasta llegar al Atelier. Cada ruta urbana constituía una deriva novedosa que le revelaba las profundidades que él quería descubrir.

“Preguntarle a la gente por cualquier calle y escuchar cómo responde, es una de las cosas que más recuerdo de París. Preguntar incluso cuando no hacía falta, sólo para quedarme a escuchar cómo trazaban su mapa personal y cómo disfrutaban describir la ciudad que les pertenece. Ahí mismo París se volvía una fiesta... Veo el París que viví, pero también el París de los pintores, músicos, fotógrafos, escritores: son imágenes que se mezclan y forman una nueva. Veo París con mis ojos, pero también lo veo con los ojos de Verlaine, Rimbaud, Nerval, Zola, Mallarmé, Proust, Brassai, Cartier-Bresson... Sus lecturas de París se mueven en mí y con ellas se enriquece mi conocimiento, mi disfrute y mi visión.”¹³⁸

Pasar por el Boulevard Saint Michel para llegar a los Jardines de Luxemburgo, o ir hasta la Université Paris Descartes a lo largo de la Rue des Écoles y parar en un café con manteles de papel sobre las mesas; continuar por Saint-Sulpice, su iglesia, su fuente, su plaza, antes de llegar al Boulevard Raspail y de allí a su trabajo. O bien, cambiar de rumbo, hacia el norte y a pocos metros de su hotel, detenerse en la Sorbonne, antes de continuar hasta la pequeña

Iglesia de Saint Julien le Pauvre y terminar en La Catedral de Notre Dame a través del Petit Point, al final de la Rue Saint Jacques. Todo en menos de veinte minutos a paso rápido, innecesario para su edad y sus intenciones.

“La ciudad me producía recorridos, por ejemplo, para ir a donde Francastel o para ir de mi hotel al taller de Le Corbusier, caminaba. Yo iba a pie y salía más temprano, porque me gustaba recorrer la ciudad y siempre la recorría en una forma distinta. Un día iba por un lado, otro día iba por otro, el día que estaba afanado salía por el camino más corto. Podía coger el metro, pero no lo hacía, porque me gustaba caminar, descubrir un montón de cosas: los sitios donde había nacido Flaubert o donde murió Balzac, por ejemplo, porque todo está señalado en las calles. Hay una caligrafía de toda la ciudad que permite que se sepa qué ha pasado históricamente. Pero descubrí una cosa mucho más importante: al hacer estos recorridos, había ciertos *habitués*, gente en unos bancos leyendo el periódico. Estaban siempre los mismos viejitos o jóvenes. Y para mí, lo más importante era preguntarles: “¿Cómo hago para ir a la tal calle?” Entonces, todos me daban una explicación de la ciudad bellísima. Decían: “Ah !La calle tal! Usted coge a la derecha y ahí se encuentra tal cosa y eso pasó en tal época, en un momento dado ahí hubo tal cosa...”.”¹³⁹

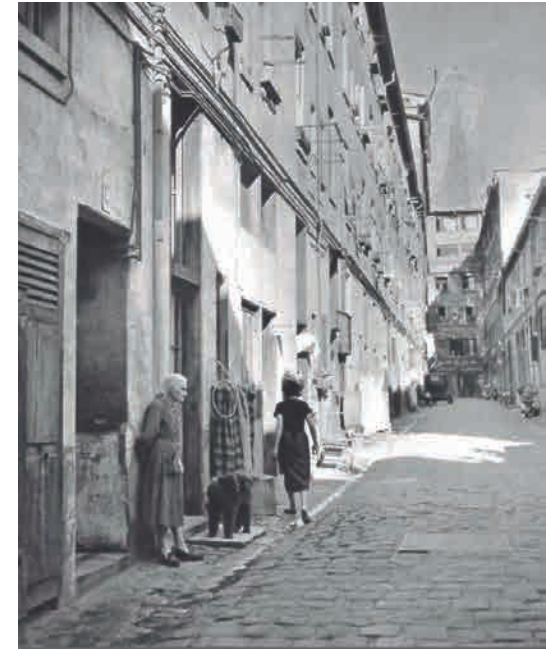
Le Corbusier, así como las cátedras francastelianas, insistirán en el tema de los recorridos. El joven Salmona había ya repasado algunos textos y manifiestos de las vanguardias artísticas que enfrentaría; Baudelaire y el *flâneur* parisino del siglo XIX, Dadá y la visita a la ciudad banal, los cubistas y surrealistas en la ciudad soñada. Había leído y recorrido con los autores, esa ciudad que ahora podría palpar. El psicoanálisis, el errabundeo urbano y la

138 Rogelio Salmona en: Arcila, C. (2007), p. 89.

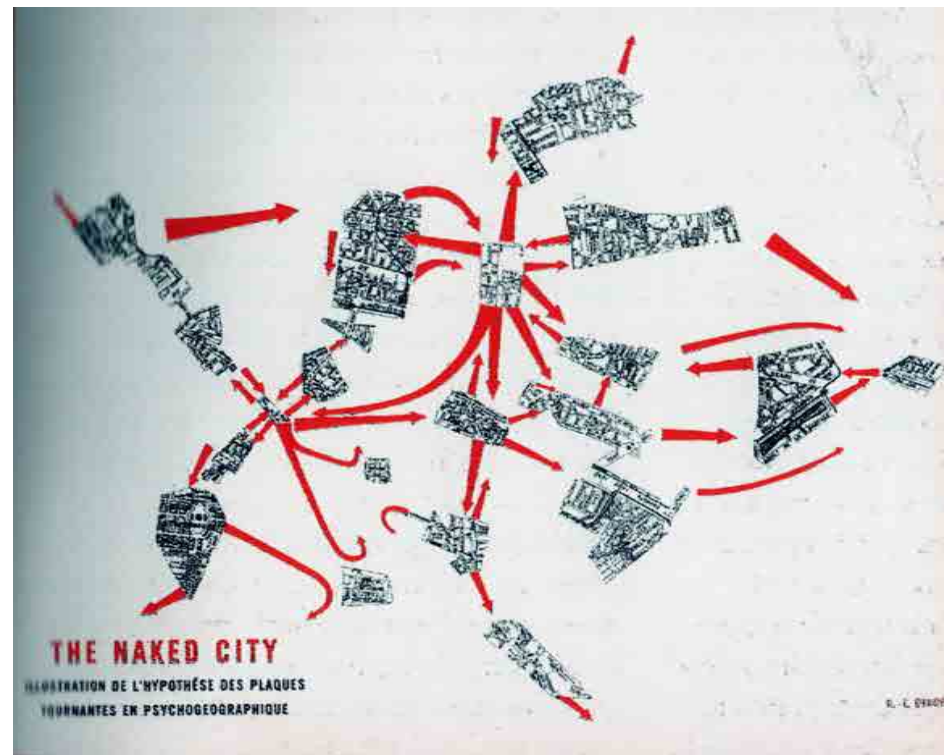
139 Fundación Rogelio Salmona, Ministerio de Relaciones Exteriores, Mincultura, SCA. (2006). Entrevista a Salmona para la exposición itinerante.



París, 1950. Les Halles.
Archivo fotográfico de Paul Almasy.



París, 1955.
Archivo fotográfico de Jacques Boulas.



La Ciudad Desnuda, de Guy Debord. París 1954.
Careri, F. (2002)

Internacional Letrista y Situacionista junto con la teoría de la Deriva, habían sido conocidas, muchas de ellas provocadas por la misma París y divulgados sus métodos, puestos en práctica como una forma de anti arte, de anti guerra, de comprender la ciudad como objeto de conocimiento, de construcción cultural, de lugar político. Todas estas, formas artísticas de lucha en contra de la sociedad de consumo creciente, resultaban estimulantes para vagar por las calles de su nueva ciudad, con las manos entre los bolsillos vacíos.

París era en la década de los años cincuenta, la ciudad que había sido intocable durante la guerra, aquella que tenía la historia construida —tan lejana a ese lugar en permanente transformación que era Bogotá—. También era la ciudad monumental, ese “lugar empobrecido, donde había que cuidar cada cosa, pues todo estaba dañado y abandonado”, según lo recuerda el joven estudiante. Desde su pequeña habitación en el hotel de la Rue Cujas en el Quartier Latin, Rogelio Salmona emprendía las exploraciones de esta nueva geografía urbana. Todo era nuevo para él, pero al mismo tiempo contenía la historia acumulada de generaciones que habían pasado por las mismas calles y plazas, por los mercados y bibliotecas, procurando ese buen vivir parisino, expuesto en los bazares callejeros, en los cafés de pequeñas mesas, en las bancas de las iglesias.

“Cuando vivía en París, lo que más hacía era caminar sin rumbo. Perderme para volverme a encontrar. Desde el taller de Le Corbusier tomaba siempre el mismo camino y me divertía encontrando las calles en diagonal, hasta que descubrí la ruta apropiada para hacerlo más rápidamente. Un día leí que Kant, como buen alemán, tomó durante cincuenta años el mismo camino para ir a su estudio de Konigsberg, siempre a la misma hora y con la misma exactitud que a su paso los tenderos abrían o cerraban sus negocios en el momento exacto, pues no les hacía falta consultar el reloj. Entonces empecé a inventarme nuevos rumbos para no hacer lo mismo, aunque también para evitar-me el gasto del metro (...) hacer lo que los franceses llaman *bouquiné*

me causaba un placer infinito. Podía pasar horas y horas hojeando los libros de los anaqueles, sintiendo la calidad del papel y guardando su nobleza en el tacto.”¹⁴⁰

El gran París, alojaba a los colombianos con sus expectativas y mostraba un mundo a través de la ventana;

“(...) recuerdo, la navidad de 1955. García Márquez estaba recién llegado a París; estaba solo, estaba perdido en aquel París lleno de bruma, de frío, de luces, así que, pese a su humor, lo llevamos a casa de un arquitecto colombiano amigo nuestro, Hernán Vieco, y de Juana, su mujer, en la Rue Guenegaud. Exactamente en el número 17 (...) Es un lugar al cual quedó asociada para siempre nuestra vida de estudiantes en París (...) Basta empujar la pesada puerta que gime al abrirse ante un vestíbulo húmedo y oscuro donde siempre hay un coche de niños abandonado; basta sentir el olor aquel, intenso y rancio, olor a desván, a cripta, a recinto cerrado, que uno respira mientras sube por una escalera de peldaños crujientes y decrepitos pasamanos de hierro para recobrar temblando, con una emoción absurda que apresura los latidos del corazón y trastorna como vino bebido de prisa, el recuerdo de aquellos años, cuando París, también para nosotros, era una fiesta. Si un hada pudiese devolvernos todo lo de entonces, tendríamos de nuevo la estufa de hierro ronroneando apaciblemente en un rincón de la pieza y despidiendo un calor que nos saca de los huesos el frío y la humedad de las calles. Tendríamos de nuevo los estantes de libros hechos con ladrillos y tablas, lámparas que siembran aquí y allá luces íntimas, iluminando de pronto una viga, un afiche de Léger; la ventana que mira hacia la ciudad quieta y brumosa en la noche de invierno, ...y Hernán —chaqueta de pana, dos cejas espesas sobre los ojos amarillos, fosforescentes de risa—, que se levanta para recibirnos, qué tal, hombre.... Si el hada pudiese hacer el milagro, tendríamos

140 Rogelio Salmona en: Arcila, C. (2007), p. 89.



Les Halles, La lluvia, 1945.
Foto Robert Doisneau.
Vlasak, V. (2011).



París, Les Halles. Foto Roger Henrard.
Vlasak, V. (2011).

sobre la mesa, servido en un gran plato de madera, el pernil de cerdo con dientes de ajo que ha estado horneando largo tiempo, una ensalada de endibias, pan caliente crujiente y una botella de oscuro vino de Burdeos. Habría también los quesos en su punto comprados en Rue de Buci y las uvas y las peras muy dulces recogidas aquel otoño en los valles del Loira en el Rhin, y luego con los cigarrillos y el coñac, pasando de mano en mano, una guitarra. Escucharíamos otra vez tristes canciones de sierras y arrieros de Atahualpa Yupanqui, cantadas por un amigo, y más tarde, en la dormida madrugada de ahí afuera, contrastando con la atmósfera tibia y llena de humo del cuarto, no es sino frío, niebla, tejados y silencio.”¹⁴¹

El espacio intenso pero reducido del Atelier, alrededor del quehacer, sin embargo permitía que se asomaran inquietudes; el tema de la *promenade architecturale* de Le Corbusier flotaba en el ambiente. Transmitir al usuario una secuencia de experiencias que dejaran su huella a través del control en las circulaciones del espacio, fue uno de los grandes aprendizajes de estos años. La posterior insistencia de Rogelio Salmona sobre el trabajo detallado de los espacios de circulación para provocar experiencias sorpresivas, recorridos animados, estancias entrañables, estaciones súbitas, extensiones de permanencia en espacios de paso, serán el legado de este concepto elaborado en los proyectos de Le Corbusier.

Aquello que transmitirían tanto Francastel como Le Corbusier será la pasión por la necesidad de recorrer, no ya simplemente los espacios, La *promenade architecturale*, sino los tiempos, las culturas, los fenómenos, los estilos. El sociólogo introduce la *promenade intelectual*, eligiendo el repertorio de sus clases. Se apoya en diferentes disciplinas, invitando a establecer relaciones, estaciones, vínculos insospechados entre conceptos disímiles. Convida

141 Apuleyo, P. (1984), p.101. Hernán es Hernán Vieco.

a sus alumnos a sorprenderse con temas formales que pueden revelar innovaciones sobre la ya caduca cronología de los simples hechos históricos.

“Cuando jugaba al *flâneur*, transcribía las placas con nombres de lugares, calles, casas... Dónde había nacido Eric Satie, Dónde había muerto Flaubert, y a partir de esos viajes, hacía un viaje imaginario por la historia de los acontecimientos y de la cultura de la ciudad. Eso del *flâneur* es muy natural en una ciudad como París. Al remontar esos itinerarios uno entra en contacto con lo que otros han visto y han narrado, por eso asistimos a una especie de resurrección en que todo se vuelve presente. Resolvemos un crucigrama de la ciudad a través de búsqueda de cosas que incitan. París en una de las ciudades más cantadas, fotografiadas, narradas y representadas del mundo”¹⁴².

La preferencia de Salmona por “caminar a través de”, se convertirá, en una herramienta crítica, otra manera de plantear y revelarse contra lo establecido. El andar¹⁴³, para construir su propio mapa, lo ligaba a seguir componiendo su propia ruta; la de su

142 Rogelio Salmona en: Arcila, C. (2007), p.108.

143 En la introducción de su libro, de Careri, proporciona esta definición que se adapta perfectamente a lo que hace Salmona en París en la década de 1950: “(...) el andar (*marche*) designa un límite en movimiento, que en realidad no es más que lo que solemos llamar frontera. Esta va siempre a la par con las franjas, los espacios intermedios, los contornos indefinibles que sólo podemos ver realmente cuando andamos por ellos. El andar pone también de manifiesto las fronteras interiores de la ciudad, y revela las zonas identificándolas... *Walkscapes*, que define muy bien el poder revelador de esta dinámica, poniendo en movimiento todo el cuerpo —el individual, pero también el social— con el fin de transformar el espíritu de quien a partir de ahora ya sabe mirar. Un propósito como este conlleva un auténtico posicionamiento “político” —en el sentido primordial de la palabra—, un modo de considerar el arte, el urbanismo y el proyecto social a una distancia igual y suficiente entre ellos, con el fin de dilucidar con eficacia estos vacíos de los que tanta necesidad tenemos para *vivir bien*.” Tiberghien, G., en Careri, F.(2002), p. 16.



Les Halles, 1953.
Foto Robert Doisneau
Vlasak, V. (2011).



Paris, Rue Montorgueil, 1953
Vlasak, V. (2011).

familia errante, la de sus ancestros expulsados de sus lugares natales, el trazado de sus intereses. La búsqueda lo identificaba con el hecho de experimentar fenomenológicamente la ciudad y su arquitectura, la política y la sociedad, el arte y la técnica. Significaba en el fondo, arrastrar el pensamiento detrás de las cosas.

El joven dibujante había sido despedido del Taller de Le Corbusier, por tomarse unas largas vacaciones y contradecir el camino que le había sido trazado por el maestro como itinerario:

“Me gustaba caminar por las orillas del Sena, jugar con los adoquines de piedra y ver pasar las barcas. Lo hacía con frecuencia. Los clochard me saludaban indiferentes, probablemente me consideraban uno de ellos. Al fin y al cabo estaba tan desocupado que podía considerarme un futuro habitante de ese mundo. Algunas veces caminaba por una orilla para ver la silueta de Notre Dame perfilarse lentamente en el horizonte. Otras veces caminaba por la otra orilla para ver las ventanas de las habitaciones burguesas casi siempre cerradas, o la fachada del Louvre, inmensa, interminable, donde iba a refugiarme cuando el crudo invierno me sacaba del río. Hacía un par de meses que el maestro Le Corbusier me había echado de su taller por un incumplimiento en el horario. Debí entrar como todos los demás, pero por andar errando por el sur de España perdí la cuenta de los días, o más bien de la cuenta de los días en la Alambra, en Elshe, aunque seguramente no fui yo el que perdió la cuenta sino que estos o algunos otros lados me perdieron a mí...”¹⁴⁴

El sentido de París, para la experiencia de Salmons se concentraba así en un único lugar urbano: la calle como escena de lo verdaderamente vital y moderno. Jane Jacobs lo expresa cuando

habla del desorden aparente de la vieja ciudad; el Barrio Latino, un residuo de la intervención Haussmaniana:

“Bajo el desorden aparente de la vieja ciudad hay un orden maravilloso capaz de mantener la seguridad de las calles y la libertad de la ciudad. Es un orden complejo. Su esencia es el intrincado uso de las calles, que entraña una constante sucesión de ojos. Este orden se compone de cambio y movimiento, y aunque es vida y no arte, imaginativamente podríamos llamarlo la forma artística de la ciudad, y compararlo con la danza”.¹⁴⁵

Las lecturas de Baudelaire, Flaubert, Joyce, Dostoievski y Rousseau, entre otros, lo conducirían a armar todo un argumento artístico sobre ese hecho urbano, negado por la modernidad de los años precedentes como lugar insalubre, caótico, decadente y anticuado. La diferencia con las viejas calles bogotanas, más modernas que cualquiera, con su trazado ortogonal propio del sueño del orden español, de esquinas cerradas, de tardes y noches solitarias y negadas a la vida exterior, lo hicieron añorar ese París agitado que la literatura permitía recrear en medio de la modernidad.

“... Donde uno no permanece, no hay casa. Obviamente las memorias humanizan esos cuartos anónimos en los cuales saltan las aproximaciones. En París siempre busqué lugares que fueran excitantes, que no estuvieran en una calle sórdida. Viví casi seis años frente a un parque; a la diagonal se veía la Catedral y al otro lado una pequeña iglesia ortodoxa donde se oían cantos gregorianos casi todos los días, mañana, tarde y noche. Abría la ventana hacia una inmensidad donde se reunían cielo, árboles, casas, iglesias, siluetas que reflejaban la imagen de la ciudad más hermosa”.¹⁴⁶

144 Rogelio Salmons en: Arcila, C. (2007), p.108

145 Jacobs, J. (1967), p.32

146 Rogelio Salmons en: Arcila, C. (2007), p.56



París, 1956. Châtelet.
 Archivo fotográfico Frank Horvat



París, 1952. Bosque de Vincennes.
 Archivo fotográfico de H. Cartier-Bresson



París, 1959.
 Archivo fotográfico de Pierre Boulat



París, 1956.
 Archivo fotográfico de Frank Horvat.



París, 1959. Gare Saint-Lazare.
 Archivo fotográfico de Frank Horvat.



París, 1955. Boulevard Saint-Germain.
 Archivo particular

3.2. La revelación de Italia¹⁴⁷

Viajar no quiere decir solamente ir al otro lado de la frontera,
sino también descubrir que siempre se está en el otro lado.

Claudio Magris.

En 1949, Germán Samper, Pablo Solano y Rogelio Salmona organizaron un viaje, que durante un mes los llevaría a lo largo de la península itálica.¹⁴⁸ Era el primer gran desplazamiento fuera de la ciudad de París —durante los meses de julio y agosto de 1949—, para asistir, inicialmente, al Congreso Internacional de Arquitectura Moderna en la ciudad de Bérgamo, próxima a Milán.¹⁴⁹

Le Corbusier —el autodidacta, quien salía desde los dieciocho años con un cuaderno de bocetos lleno de reflexiones sobre lo visto durante los viajes—, conocía a la minucia la obra de Palladio, “cada edificio, cada ruta”.

“(…) después del Congreso de Bérgamo, me embarqué en el tren, iba para Venecia y Le Corbusier también subía en el tren. Me invitó al vagón restaurante, eran seis horas de viaje... —Antes de Venecia— me dijo —hay que ver a Palladio.”¹⁵⁰

Así pues, después de asistir al Congreso toman el tren hacia Venecia, tras la huella de Palladio; San Pietro di Castello, la villa Foscari más conocida como la Malcontenta, el refectorio de San Giorgio Maggiore y la Iglesia de Il Redentore, entre otros. Allí, elabora unos apuntes bucólicos de la ciudad reflejada en el espejo de sus canales, de las embarcaciones que como coches se desplazan por las calles líquidas. Imposible recordar París a través de Venecia o evocar Bogotá a través de la soledad de esta ciudad en los años cincuenta. Los laberintos de sus calles acompañando el agua que penetra al primer piso de los edificios y que los distancia de sus pies, de su alcance y curiosidad. Siempre el agua allí proporciona una mirada lejana de los edificios monumentales, de los grandes palacios inaccesibles.

“(…) nos recomendó guardar la cámara fotográfica (Le Corbusier) y nos dijo: —Los arquitectos deben dibujar cuando tienen en frente una obra que les dice algo y cuando van dibujando, lo que va al papel ha pasado antes por su cabeza”—.¹⁵¹

El paso por Verona, Vicenza —la ciudad de Palladio con su Teatro Olímpico, la Villa Capra-Valmarana, el Palacio Chiericatti y la Basílica Palladiana— y Padua —lugar de nacimiento del arquitecto, autor de la Villa Contarini—, le revelan esta serie de obras del Renacimiento, que le ayudarían a comprender esa modernidad artística, tema de sus cursos en la Sorbonne con Francastel. Y más allá de la belleza y proporción de las formas aisladas, Salmona —tomando nota de sus dibujos—, queda maravillado con los tra-

147 Germán Téllez data estos viajes italianos en 1951 ó 1952, sin embargo el preciso recorrido que dibuja Germán Samper, sumado a su testimonio y a sus propios dibujos, precisa la fecha para el momento posterior al CIAM celebrado en Bérgamo, durante el verano de 1949. Las fechas de los dibujos de la publicación de Samper, de 1951, revelan que Salmona viajó a esta península en más de una ocasión.

148 Carta de Germán Samper a Tatiana Urrea Uyabán (noviembre 30 de 2009), donde describe los diferentes viajes hechos con Rogelio Salmona durante su estadía en Europa en la década de 1950. Este testimonio de Samper es fundamental para ordenar cronológicamente los desplazamientos de Salmona, en ausencia de otro tipo de documentación. Salmona era una persona, como lo describiría su primera esposa “antifetichista”: no guardaba un recuerdo personal, una foto familiar, un objeto que considerara banal o que revelara sus sentimientos hacia otros. Esta carta va acompañada por un plano de la bota itálica denominado: “Itinerario de Italia, dibujado en la época”, donde se precisa el recorrido hecho por los jóvenes colombianos.

149 No aparece registrado en el reporte que presentará Salmona a la Universidad Nacional de Colombia a su regreso. Tampoco se referirá a éste como parte de una experiencia importante, pero se sabe de su recorrido y se toma como referencia. Ver Anexo 4: Carta escrita por Rogelio Salmona a la Universidad Nacional de Colombia (1958); solicitando el título de Arquitecto.

150 Rogelio Salmona en: Albornoz, C. (2011), p. 110.

151 Germán Samper en Urrea, T. (2006), p. 106. El paréntesis es de la autora.

zados urbanos, las aglomeraciones de edificios y los espacios que las vinculan, de cómo en tan accidentada topografía la arquitectura no hace más que exacerbarla, acompañándola y si se quiere, reproduciéndola en sus forma. Las ciudades italianas se parecen a sus paisajes, dice. Las torres medievales y las construcciones exentas se convierten en uno de los motivos sobre los cuales más atención presta.

“La rotonda de Palladio, por ejemplo, puesta en el paisaje, seguramente nació de muchas miradas e interpretaciones de la geografía de Vicenza. La escisión de arquitectura y paisaje es una creación de la modernidad. Cada cultura genera su manera de ver el mundo.”¹⁵²

Siguen hacia el sur de la península, a través de Rávena, visitando San Vitale, para llegar a Florencia, con sus plazas, callejones y el color sepia de su arquitectura. Esa ciudad que durante el Renacimiento había dado origen a la nueva arquitectura y con ella al nuevo pensamiento y a otra forma de relacionar el individuo con el universo. Estar allí, en los mismos espacios en los que había estado Brunelleschi o Miguel Ángel, lo conducía a una experiencia similar a la que ellos experimentaron en esa primera gran modernidad.¹⁵³ Si el trazado urbano era laberíntico y le permitía perderse por entre calles,

callejones, plazotetas, el referente del hito como faro orientador, se lleva toda su atención. Las líneas que traza la arquitectura sobre el cielo, el *skyline* florentino que integra geografía con arquitectura, lo hará sentarse a dibujar durante largas jornadas.

“El descubrimiento de Florencia es a través de su arquitectura y tiene una particularidad que se refleja en sus plazas, las signorias, las boggie y toda una silueta, un paisaje, la cúpula de Brunelleschi, el campanil del Giotto. Una riqueza impresionante y toda concentrada en Florencia. La relación con el paisaje es inmediata. Roma es más secreta.”¹⁵⁴

Al visitar Santa María del Fiore entre otras de las obras de Brunelleschi, para Salmona es claro que la forma del espacio revela el momento revolucionario surgido durante el Renacimiento, cuando las dimensiones del universo cobran otro cariz hasta el momento nunca antes experimentado.

“Se presenta esta obra con claridad, una innovación que corresponde a un renovado concepto del universo propiamente urbano. Cuando Brunelleschi concibe Santa María de las Flores, no cabe la menor duda de que pensó en ese paisaje arquitectónico inmerso en la ciudad de Florencia...”¹⁵⁵

La idea de contener el universo en una obra, en cada obra, será más adelante, uno de los motivos de su arquitectura. Alberti, y otros renacentistas serán citados cuando a través de las analogías, Rogelio Salmona trataría de explicar este propósito: “La casa es una ciudad pequeña, la ciudad es una casa grande...”. Recorre la Capilla Pazzi.

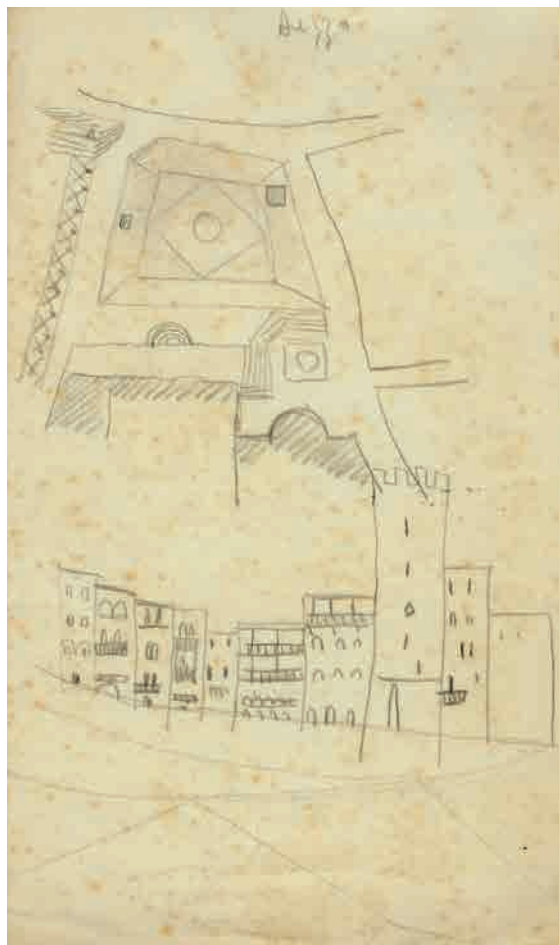
“(...) Sí, en esa pequeña, pero monumental obra de Brunelleschi, se descubre una posibilidad espacial acaso inédita. Es como un santuario

¹⁵² Rogelio Salmona en: Arcila, C. (2007), p. 165.

¹⁵³ Con respecto a esa primera modernidad, Marshall Berman define: “Con la esperanza de aprehender algo tan amplio como la historia de la modernidad, la he dividido en tres fases. En la primera, que se extiende más o menos desde comienzos del siglo XVI hasta finales del siglo XVIII, las personas comienzan a experimentar la vida moderna; apenas si saben con qué han tropezado. Buscan desesperadamente, pero medio a ciegas, un vocabulario adecuado; tienen poca o nula sensación de pertenecer a un público o comunidad moderna en el seno de la cual pudieran compartir sus esfuerzos y esperanzas.” La segunda fase inicia con la Revolución Francesa en la década de 1790 y se caracteriza por hacer surgir el público moderno que: “comparte la sensación de estar viviendo una época revolucionaria, una época que genera insurrecciones explosivas en todas las dimensiones de la vida personal, social y política.” Y la tercera fase comprende los albores del siglo XX, cuando la modernización: “se expande para abarcar prácticamente todo el mundo.” Berman, M. (1998), p. 2-3.

¹⁵⁴ Rogelio Salmona en: Arcila, C. (2007), p. 117.

¹⁵⁵ Idem, p. 164.



Arezzo por Salmona en una hoja perteneciente
a un posible cuaderno de viaje.
FRS.



Palladio: Villa Foscari, La Malcontenta, 1560.
Francastel, P. (1958).

donde uno descubre en cada detalle continuidad, contingencias, la creación de todo un universo en el mero recinto. El primer ingreso a la capilla es una verdadera iniciación. Las condiciones óptimas exigen la soledad para entender no solamente la grandeza sino también la armonía, la música, de ese espacio con sus arcos, sus volutas, sus columnas, sus pechinas.”¹⁵⁶

Continúan hacia Luca, Pisa y Siena, siempre dibujando en sus cuadernos de apuntes. De las tres ciudades se conservaron algunos bocetos; los estudios de borrador del conjunto arquitectónico de Pisa, revelan el interés de Salmona por la monumentalidad espacial y la composición tridimensional de los volúmenes que emergen en el espacio. La Piazza di Campo se le revela como uno de los espacios públicos más memorables, un componente imprescindible del lugar y del conjunto urbano, cargado de significado histórico y lugar de colectividad por excelencia. El trabajo de las franjas de diferentes ladrillos en el piso, registrando los colores de la tierra cocida, se comparan solo con el carácter festivo de su intensidad.

Arezzo, Asis y Perugia anticipan la llegada a la ciudad de Roma. En sus cuadernos de notas aparece un dibujo de Perugia desde una colina, sobre el cual el arquitecto Germán Téllez llama la atención: “Nótese el énfasis sobre los componentes verticales de la silueta urbana y el análisis que hace R. Salmona de la estructura volumétrica de la ciudad”.¹⁵⁷

De Roma, no existe un registro gráfico fechado por él. Ni de sus plazas o calles, de sus monumentos frecuentes, de los patios ajardinados. “Roma es más secreta”, había afirmado. Sin embargo, los facsímiles de los grabados de Piranesi lo acompañaban entre una carpeta antigua, y los exponía cuando quería referirse a la importancia de las ruinas, de las preexistencias como posibilidad para

levantar lo renovado. Perduró sí, a lo largo del tiempo, el recuerdo triste de una sórdida habitación de un hotel cercano al Coliseo —“(…) La única experiencia pictórica que he tenido en un lugar bastante triste”—, y a la vez que se refería a los rostros humanos que dibujó sobre el horrendo papel de colgadura de ese cuarto para habitarlo, para hacerlo suyo. Experimenta allí, en cambio, esa extraña y placentera manera de recordar un lugar no a través de su apariencia sino de una experiencia intensa en su espacio; recuerda que lo guiaban los gestos, los gritos, de la calle, los cantos de ópera.

Germán Samper, quien ha guardado en su memoria y en sus cuadernos de dibujo, como un tesoro el itinerario de este viaje, narra sobre el recuerdo:

“Allí (en Roma), se regresó Pablo Solano, quien también nos acompañaba. Rogelio y yo seguimos hasta Nápoles y Pestum. Allí se regresó Rogelio y yo continué a Sicilia y el África —Túnez— acompañado de Carlos Dupuy con quien me encontré en Nápoles. Con Rogelio nos iniciábamos en hacer croquis o apuntes de viaje y yo poseo dibujos de todo el recorrido, obviamente los míos. En muchos casos, estábamos sentados codo a codo dibujando. De Rogelio conozco por sus publicaciones algunos de ellos.”¹⁵⁸

Se sabe de su paso por la provincia de Palermo, específicamente por Monreale, de donde agradece poderse asomar a través de la ventana:

“Recuerdo que pasé una noche en Monreale, Italia, donde encontré un cuartucho en un hotel de quinta categoría, lo más sórdido del mundo. Sin embargo, se abría hacia unas arquitecturas normandas que dibujé. El cuarto era lo de menos, lo impresionante era el entorno,

156 *Ibidem*, p. 149.

157 Téllez, G. (2006), p. 41.

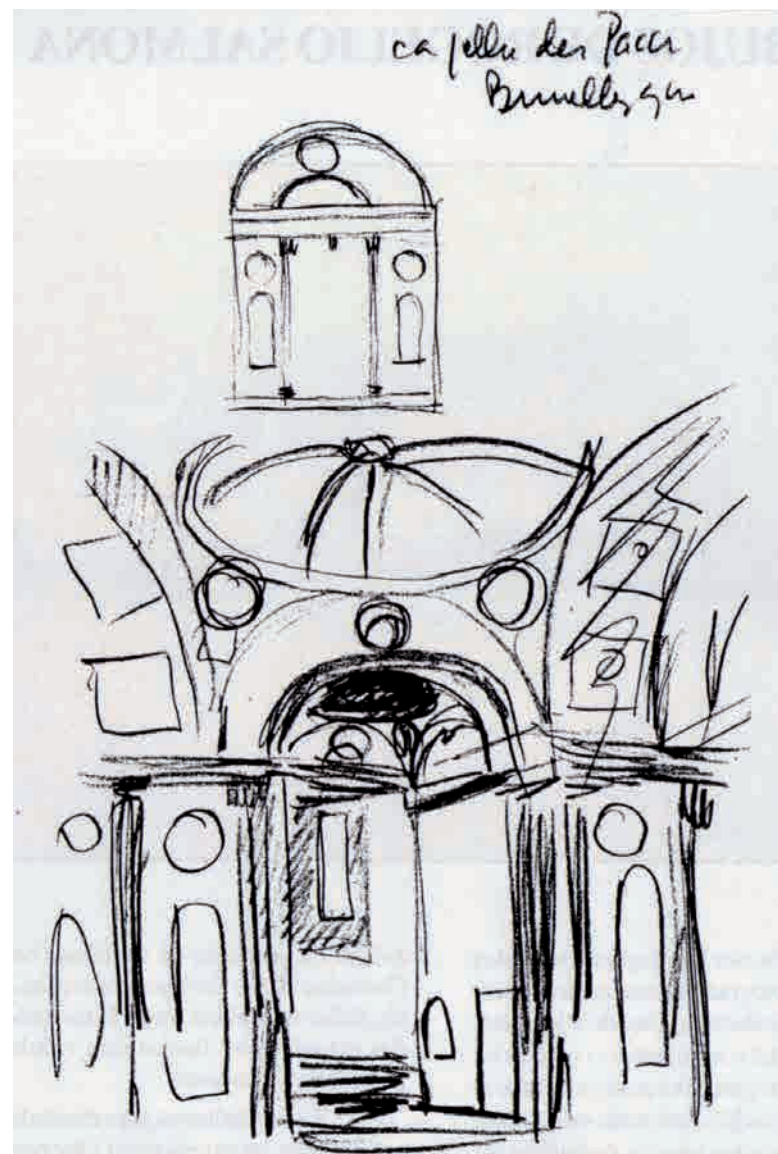
158 Carta de Germán Samper a Tatiana Urrea Uyabán (Noviembre 30 de 2009). El paréntesis es de la autora.



El Baptisterio del conjunto de Pisa de 1152. El Domo, al fondo de 1063 y la Torre de 1173.
 Francastel, P. (1958).



Dibujo a lápiz del conjunto de Pisa,
 por Rogelio Salmona.
 FRS.



La Capilla Pazzi de Brunelleschi, en Florencia,
 dibujada por Rogelio Salmona en uno de sus cuadernos de viaje.
 Téllez, G. (2006).

la prolongación de ese cuarto. Eso le daba su riqueza. Estaba viviendo un paisaje.”¹⁵⁹

De esta época son los primeros bocetos que se conocen de Salmona, estos bocetos hechos con líneas rápidas y sin detalles, se deduce su atención por el tema del trazado urbano de las ciudades italianas, disímiles pero emparentadas, sin embargo, por la conformación de espacios urbanos abiertos, por la riqueza de las formas contundentes dispuestas en el conjunto del paisaje, así como por las torres que marcan y anclan los conjuntos a su geografía.

“Las notas visuales de Salmona, como corresponde a su temperamento de juventud, ...son rápidas (por no decir apresuradas), nerviosas, impacientes, sin correcciones ni pasos atrás... Son además, un registro de emociones, de debates intelectuales, con lo que se ve o se percibe, y el testimonio de una voluntad en lucha con lo que los sentidos transmiten. Los dibujos de juventud de Salmona no son “bellos” en un sentido placentero y convencional. Por el contrario, resultan a veces agresivos, confusos y hasta crípticos. Que esos sean también algunos de los matices observables en buena parte de la arquitectura de Salmona, así como en su propio temperamento, es apenas lógico”.¹⁶⁰

Los apuntes relatan unos puntos de vista que anticipan las sorpresas en los recorridos, la pequeña plaza, la calle sinuosa que sube la montaña... tal como lo diría Téllez interpretando el pulso entre los dos jóvenes: “Samper dibujará lo que ve; Salmona, lo que siente”.¹⁶¹

3.3. El viaje de los homenajes. Francia, España, África

Es en el viajar, en el propio movimiento, donde se encuentran las emociones, donde la sensación de hacer algo, de pertenecer al mundo de la acción, se une al concepto más profundo y más digno de la huida. He ahí el misterio, el mágico poder del arte, ya que gracias a su anonimato el viajero es capaz tanto de encontrarse a sí mismo como de perder la conciencia de sí a lo largo del camino. [...]

Cyril Conolly.

En 1950 Rogelio Salmona, lleva ya más de un año trabajando en el Atelier con Le Corbusier. La entrega de los planos para el Plan de Bogotá coincide con las vacaciones de verano. Titulará este recorrido *Viaje del Quijote* o *Viaje de estudios por la zona del Mediterráneo*.

España y especialmente Andalucía se le revelaron con tal fuerza, que fue allí donde descubrió la principal cantera de inspiración para realizar a través de su Obra, la “quijotada” de apresar recuerdos a través de las experiencias con las formas arquitectónicas. Posteriormente, trataría de transmitir su propia conmoción a otros, en espacios que diseñados por él evocaran aquellos que los inspiraron.

Salmona recordó las clases del profesor Jean Cassou, quien se había dedicado a hacer traducciones de la obra de Miguel de Cervantes Saavedra, especialmente del Quijote de la Mancha, de Federico García Lorca y de Antonio Machado. Amigo de Unamuno, Cassou había mantenido con él una intensa relación epistolar sobre los temas del quijotismo, mientras ofrecía sus cursos en París. Y los temas de sus clases tenían que ver con los difíciles tiempos por los que pasaba España bajo la dictadura franquista y cómo, a través de la poesía y de la literatura, podía ser transmitido tanto dolor.

El recorrido planeado para las vacaciones incluiría Italia, Sicilia, Córcega, España, Portugal, Marruecos, Argelia y Túnez. Tendrá varios motivos de origen académico y filial. Teoría y experimentación se convertirán en el hilo conductor; oír a sus profesores, leer, ver

¹⁵⁹ Rogelio Salmona en: Arcila, C. (2007), p. 56.

¹⁶⁰ Téllez, G. (2006), p. 26.

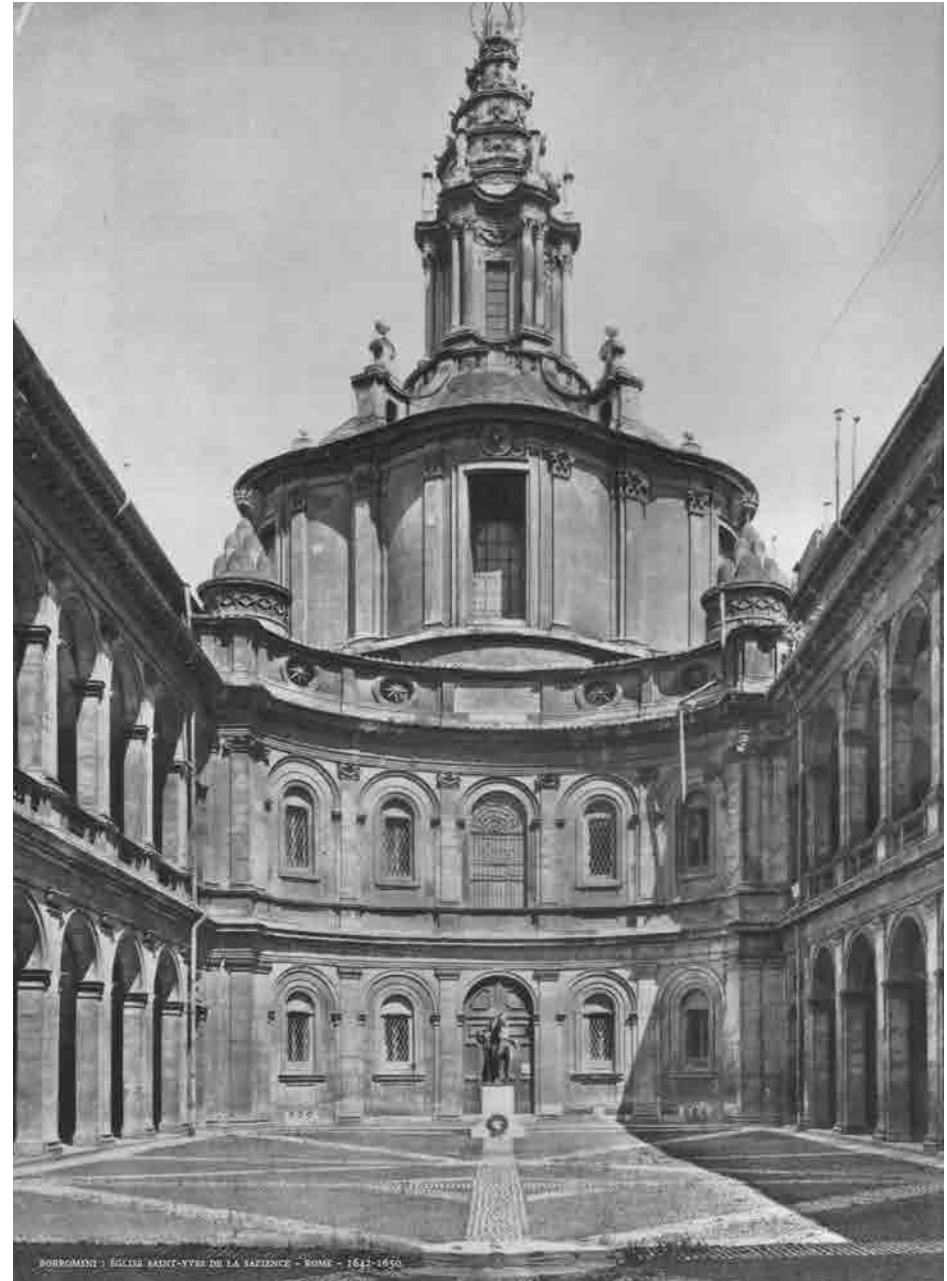
¹⁶¹ Idem.



Una ciudad italiana, sin nombre y sin fecha, registrada en una hoja suelta. Por Rogelio Salmona.
FRS.



Ciudad amurallada de Carcassonne.
Postal.



Borromini: Iglesia de La Sapienza. Roma, 1642-1650.
Francastel, P. (1958).

a través de libros para luego organizar la travesía y corroborar mediante la experiencia y los sentidos. Conocer para componer, será la manera de ver; entender para interpretar. La academia le propondrá temas sugerentes que deberán ser confrontados. No se trataba únicamente de “obedecer” una cierta manera brillante de interpretar el arte en relación con la sociedad —introducida apenas por Francastel—, en los temas referidos a la arquitectura Románica del sur de Francia y de los Pirineos Catalanes.

El profesor Lambert, había enseñado a su alumno las lecciones urbanas en su curso *Historia económica de las ciudades* en La Sorbone, y el joven escucha está seducido por el conocimiento del Islam en Occidente, especialmente en España. Marcará Lambert el rumbo de estos pasos, hacia el mundo esbozado. La senda no será únicamente académica; el recorrido también fue un homenaje a sus ancestros; la ciudad de su madre, el origen sefardí de su papá. Será el viaje de las ofrendas, la búsqueda de las raíces familiares y culturales y de las respuestas a los interrogantes surgidos de unas sesiones teóricas apasionantes. Los palimpsestos levantados a partir de religiones irreconciliables, evidentes en arquitecturas ancestrales españolas, confirman para Salmona que la historia será su herramienta de composición espacial.

“(...) En ese momento trabajábamos en el Plan para Bogotá y no estaba del todo de acuerdo, no solo por la influencia de Francastel que me explicaba lo que era una ciudad, en clase con Lambert aprendí de la historia de las ciudades árabes desde El Cairo hasta Sevilla, lo que era muy interesante: ver cómo se desarrolla una cultura urbana, y empecé también a visitar ciudades en el Mediterráneo, me interesaban mucho, y dibujarlas justamente, sus siluetas, hice miles de croquis siguiendo de hecho las lecciones de Le Corbusier. Pero sobre todo, tuve una especie de amor a primera vista con el Islam y su arquitectura, especialmente en España, en Granada, en Sevilla y en Córdoba, en aspectos como la alegría misma de la arquitectura, cómo decirlo... del gusto de la arquitectura, el goce de la arquitectura. Me parecía ser una

arquitectura hecha para todos los sentidos, podía ser vista, tocada, olida... en fin, y eso me marcó enormemente.”¹⁶²

Salmona hará conciencia de la relación fenomenológica con la arquitectura, inspirada en la cultura islámica. La decisión de fijarse en adelante en la arquitectura como experiencia sensorial surge precisamente en este momento. Resulta tan importante que en adelante la emoción se irá convirtiendo en uno de los motivos de sus composiciones. Será crucial para el arquitecto trasladar la emoción del instante de la creación al usuario o al visitante: será su propósito levantar *construcciones* que no tuvieran una aparente relación con la arquitectura.

La soledad y silencio del desierto africano, completaría este peregrinaje en busca de sus orígenes, los heredados y los inducidos por su propia curiosidad. Allí, las construcciones del color mismo de la tierra, los *zigurats* y las grandes plazas abiertas, hechas a imagen y semejanza de la misma inmensidad que la geografía del desierto, quedarían impresas en su memoria, como perlas dentro de un collar precioso.

3.3.1. El sur de Francia, innumerables retornos

¿Qué luz, como una redoma de cristal te envolvía, país, tiempo, ciudad? Sí, el tiempo también: cada edad, edad del hombre y edad de la historia, tiene su luz, y la ha tenido cada cultura: además hay culturas que se nos aparecen como una mañana fresca, y otras, las más, como largos atardeceres de septiembre.

Álvaro Cunqueiro.

Luisa Mordols, la madre de Rogelio Salmona, nació en la ciudad de Beziers, en la región occitana, un lugar hermanado por el uso de su

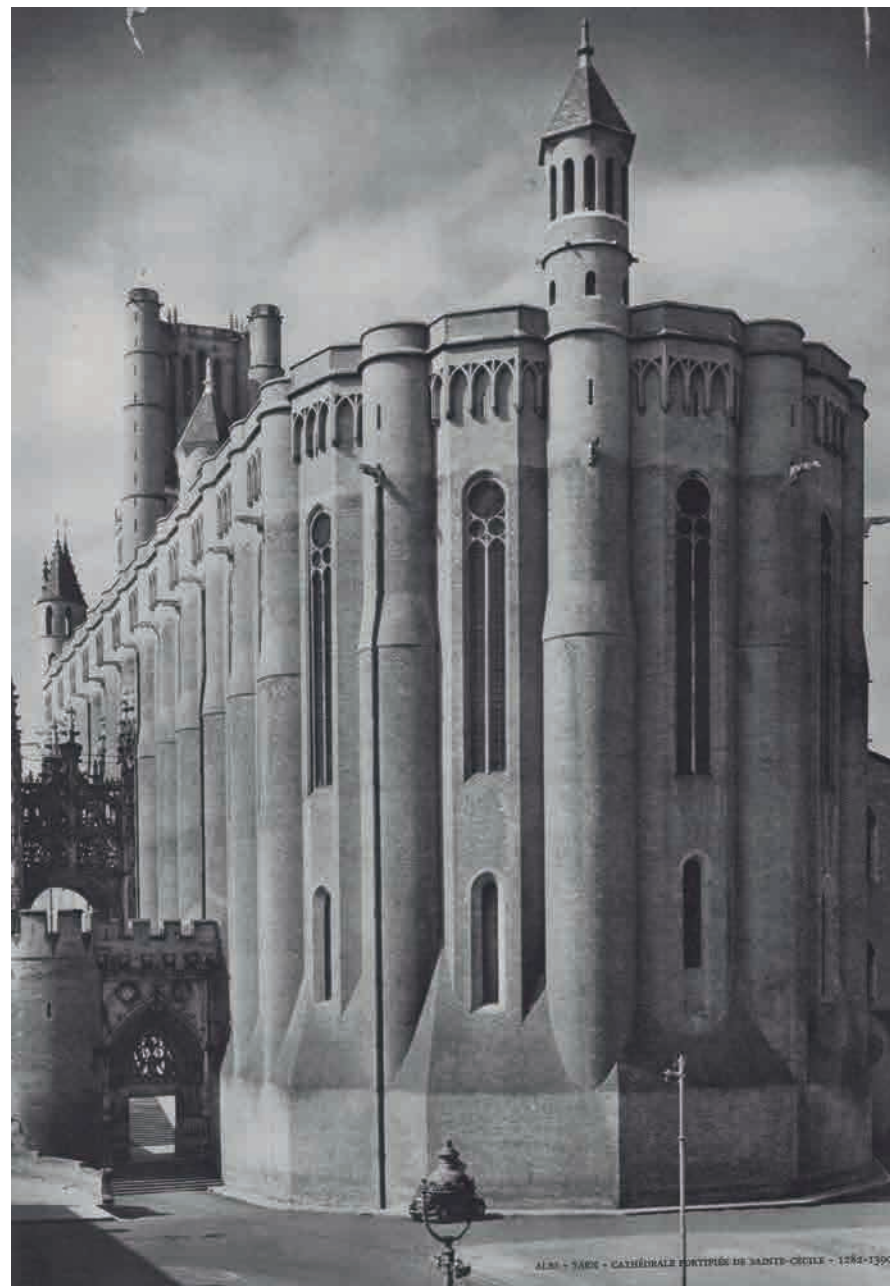
162 Rogelio Salmona en Anexo 13: Entrevista a Rogelio Salmona por Chaslin, F. (2003)



Aigues Mortes.
Archivo personal



Catedral de Santa Cecilia.
Archivo personal



Catedral de Santa Cecilia, en Alby, Francia.
Francastel, P.

idioma, compartiendo límites y cultura con Catalunya y Andorra. Salmona iría hacia allí para ver con sus propios ojos, lo que su madre había visto con los suyos.

En la misma región, a su paso por Alby, descubre la Catedral de Santa Cecilia, iniciada en 1282 y construida a lo largo de dos siglos continuos. Sirviéndose de las arcillas del río Tarn, generaciones sucesivas participaron en su levantamiento. La utilización de piezas de ladrillo para el revestimiento exterior de la catedral es magistral y le da una unidad monumental al conjunto. Para Salmona será este uno de los ejemplos máximos de construcción colectiva, a través del tiempo, así como de adaptación de la tecnología y la invención a las formas tradicionales de trabajo.

Su jornada continuó hacia el sur, en la misma región de Languedoc-Rusillon; Agues Mortes, y Carcasone se le presentan en una primera impresión de viajero, a través de extraordinarias murallas que salvaguardan la ciudades de trazado medieval. La primera, menos ostentosa, monolítica y rotunda. Ambas, eternas. La segunda, restaurada en el siglo XIX a través de un proyecto de Viollet-le-Duc —uno de los utopistas que tanto fascinaba a Salmona—. Hernán Vieco lo acompañó en más de una ocasión hasta allí y a los pueblos de la Costa Azul para ejercitar el dibujo a mano alzada, para encontrarse con los amigos pintores que entonces solían frecuentar esta parte del Mediterráneo.

De sus primeros encuentros con los monasterios cistercienses del sur de Francia se sabe, que el recorrido fue dirigido por su afán de comprender lo que su maestro Francastel le explicaba a través de fotos en blanco y negro en las sesiones de los sábados por la tarde. Y cuando Michèle Salmona, entra en la escena de su vida, en 1953, ya el aprendiz manifestaba no sólo su interés, sino cierto conocimiento de varios de estos conjuntos arquitectónicos y paisajísticos, a tal punto que sirvió de guía para su esposa.

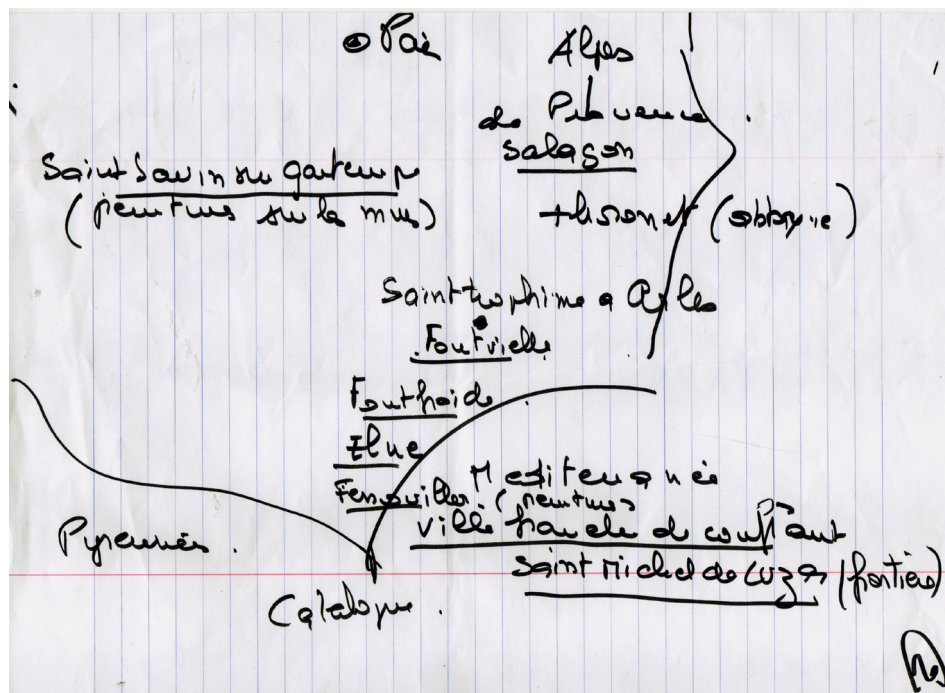
“Recuerdo que hicimos un viaje formidable en 1953. (...) Salimos de París con una *Vespa* —como todo el mundo en ese momento— y

fuimos de París a España y de España a París y nuestro objetivo fue observar el arte cisterciense. Estuvimos en todos los lugares donde había arte cisterciense, hasta las últimas iglesias de los Pirineos, entre Francia y Cataluña (...) La primera salida desde París fue hacia una región que queda en una meseta, una planicie. Y hablo de esto porque Rogelio me enseñó una abadía ubicada en una zona desértica y expandida. Cuando pienso en esto, yo creo que él recordaba como un *souvenir* a Colombia: estas zonas vastas extensas, solitarias, salvajes y esta región entre los Alpes y el Mediterráneo, en el Parque Nacional des Écrins (...). Rogelio amaba el desierto. Hay tres abadías pequeñas que quedan por aquí en la Catalunya Francesa. Eso le fascinaba (...)”¹⁶³

Las abadías cistercienses prescinden de los ornamentos —pinturas y esculturas—. La austeridad y ascetismo de sus espacios debían reflejarse en cada uno de los aspectos de la vida de los integrantes de la orden. El desarrollo típico de las composiciones de los conjuntos arquitectónicos a partir de la iglesia, el claustro y el refectorio, presenta tantas variaciones como abadías construidas, resaltando el poder del tipo en la composición. A Salmona le interesaba profundizar en este tema formal, así como en la simbología de su arquitectura; comprender la idea de la ciudad de Dios como un ideal manifiesto en la organización espacial por cuadrados, era imprescindible para descifrar, por ejemplo, la importancia del claustro como centro de la vida monástica.

“Las abadías cistercienses del sur de Francia son magistrales por su espacio: piedras, columnas, bóvedas y toda la pureza. Carecen de todo tipo de decoración artificial. Su nave y deambulatorios están hechos para el recorrido del canto. Como el silencio del mar es el silencio de los monasterios. Es una estructura para recibir el canto y se enriquece cuando su objetivo se centra en esa dimensión. Ese espacio sin la música sería incompleto. Es como una primavera. En el momento en que

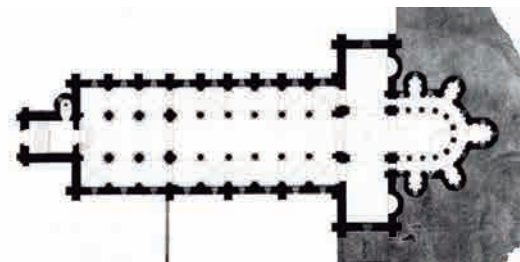
163 Ver Anexo 12: Entrevista a Michèle Salmona por Tatiana Urrea Uyabán (2010).



Plano de los viajes emprendidos por Michèle y Rogelio Salmons, en el sur de Francia y Catalunya, en la zona de los Pirineos. Los lugares visitados fueron recordados por ella y el plano fue elaborado por su hijo Paul, en el año 2011, para esta tesis.



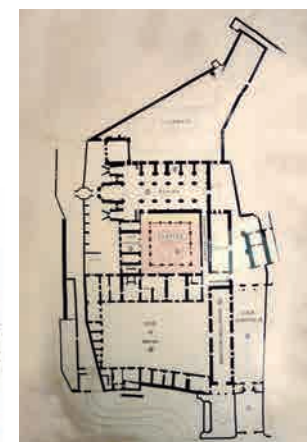
Abadía de Fontevraud



Planta de la Abadía de Saint-Savin-sur-Gartempe.



Abadía de Saint-Savin-sur-Gartempe.



Planta de la Abadía Fontfroide.

se entra a cantar, todo cambia. Todo se ilumina aunque esté oscuro. (...) Si esa arquitectura fuera menos austera, le estaría quitando protagonismo a la música. Cada cosa tiene su lugar. Así pasa con todo lo que se acumula en la experiencia: luminosidades, sonoridades, penumbras, porque finalmente la arquitectura es eso. No es únicamente donde se guardan los objetos, los recuerdos, sino también el lugar de lo inconmensurable, de lo que puede llegar en un momento inesperado y sorpresivamente.”¹⁶⁴

En el plano que elabora Michèle Salmona, señala su recuerdo sobre las abadías visitadas en ese verano de 1953. Desde París, hacia el departamento de Vienne, al sur, la abadía de Saint-Savin-sur-Gartempe del siglo XI, llamó la atención de los visitantes por las pinturas murales de los siglos XI y XII que ilustran escenas del arca de Noé y del Apocalipsis, elaboradas en una gama de colores limitada. La originalidad de la abadía de Fontfroide se debe principalmente a sus galerías, ya que cada una está construida con un mármol presente en las regiones próximas, bien fueran de Caunes o de los Pirineos, trayendo a la construcción evidencias de su ubicación en un lugar rico en colores y texturas, sutilezas, que al final van construyendo un todo local. Las abadías de Flue y de Fenoville, así como la de Saint Michel de Luçar, los llevaron a esos parajes agrestes, menos frecuentados por los turistas cuya presencia y actitud molestaban a Salmona.

Los itinerarios que resultan más pertinentes a sus intereses son los que corresponden al encuentro de las abadías y monasterios prerrománicos y románicos en las cumbres de los Pirineos.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Rogelio Salmona en: Arcila, C. (2007), p. 49.

¹⁶⁵ El periodo prerrománico, desarrollado alrededor del año 1000, constituye un eslabón entre el arte carolingio y el denominado propiamente románico. Su arquitectura religiosa, en piedra, que es la que se conserva, se construye gracias a donaciones y a la mano de obra de sus devotos. Representaban para los pueblos su riqueza arquitectónica, así como su capacidad de innovación. Sus dimensiones se adaptaban al número creciente de fieles. Las catedrales y abadías prerrománicas que se encuentran sobre la ruta entre París y Barcelona,

Esta exploración se llevó a cabo en varias jornadas desde 1950 en adelante, aprovechando cada oportunidad para escapar de las obligaciones laborales y familiares para organizar una expedición personal, alimentando su vocación de ermitaño, de solitario y austero, tal como veía esa arquitectura religiosa del medievo.

“De otra parte, Rogelio detestaba los objetos, él podía vivir en un garaje, tenía un lado asceta, contrario al gusto por viajar; recuerdo por ejemplo, el enorme gusto, la obsesión por conocer los castillos del Loire. Durante los primeros años que yo tuve mis niños, él se fue a visitar todos los castillos a pesar del frío invernal y ahora que lo pienso, ésta pudo haber sido una influencia importante en su arquitectura.”¹⁶⁶

A orillas del gran río, a menos de dos horas de camino de París, Salmona buscaba no solo las construcciones monumentales, sino la armonía que guardaba este gran jardín construido a lo largo de tres siglos, sobre la naturaleza del río. Para Salmona, cada una de las abadías, castillos, ciudadelas y jardines, le revelaron a través de su arquitectura, la historia de Francia, pues como fortalezas, muchas

al sur de Francia son, sobre todo en la región del Languedoc-Rusillón: La abadía Sainte-Marie d'Arles-sur-Tec en la localidad de Arles de Tec en el Vallespir, la abadía de Saint André-de-Soredè, la Abadía de San Martí de Canigó, localizada en la villa de Casteil, a una altura de 1055 metros de altura en el macizo de Canigó y la abadía Saint Genis-des-Fontaines y San Miguel de Cuixá. Del periodo románico en esta región y con una clara influencia del arte musulmán y bizantino —caracterizado por su sillería pequeña y ordenada, conseguida a través de golpes de ladrillo y por sus impresionantes torres octogonales que se elevan sobre el crucero, así como sus campanarios de planta cuadrada, de formas arquitectónicas muy elaboradas. El edificio abovedado, está totalmente reforzado con contrafuertes. La decoración esculpida, forma parte de la arquitectura—, se encuentran en la región del Languedoc-Rosellón en el departamento de Midi-Pyrénées: las abadías de Saint Genis-des-Fontaines, de Santa María de Souillac en el departamento de Lot, de Saint-Pierre de Moissac, en la comuna de Moissac y la Catedral de Saint-Étienne de Cahors en la ciudad de Cahors. Fuera de esa región, se encuentran con estas mismas características de estilo, las catedrales de Saint-Pierre d'Angoulême y de Saint-Front de Périgueux, recordando, esta última, la catedral de San Marcos en Venecia.

¹⁶⁶ Ver Anexo 13: Entrevista a Michèle Salmona por Tatiana Urrea Uyabán (2010).



Castillo de Chenonceaux. Philibert de L'Orme.
Francastel, P. (1958).



Castillo de Saumur



Castillo Sully sur Loire



Castillo de Azay



Castillo de Chambord



Castillo de Villandry



Castillo de Amboise



Castillo Langeais



Castillo de Angers.
Francastel, P. (1958).

fueron cambiando su uso y su imagen a lo largo de los siglos, recibiendo del tiempo, sus huellas intangibles; de fortificaciones, se transformaron en residencias de descanso; luego en palacios de los gobernadores o en cárceles y depósitos de armas y municiones. Este conjunto, le mostró a lo largo de sus visitas, las características y técnicas de construcción tanto del Medioevo, como del Gótico, del Renacimiento francés y del Neoclásico, así como la forma como se fueron conciliando las influencias recibidas de otros países, principalmente de Italia e Inglaterra.¹⁶⁷

“Al recorrer los castillos del Loira, en Francia, uno siempre va al tejado que está lleno de chimeneas y de montículos, de cosas. Es un recorrido increíble que se hacía por necesidad. En la Biblioteca Virgilio Barco no se hizo por necesidad, se hizo por gusto. Y yo creo que es tan válido lo uno como lo otro.”¹⁶⁸

Salmona, prefería viajar sin compañía y estas construcciones alejadas y abandonadas le permitirán sentirse a gusto, contemplar lo esencial, el paso del tiempo, la lenta construcción de una ruina.

“Los momentos de viaje eran muy especiales, por ejemplo en el viaje hasta Catalunya, encontramos unas abadías en La Provence, que es muy cerca de la costa; es esta época no había nadie adentro, ni sacerdotes, estaba tan salvaje, que había perros monteses, lince ibéricos, y nadie quería hacer aún la conservación de este lugar. Tantos gatos había, que eran una presencia inquietante para Rogelio, ellos y la vegetación.”¹⁶⁹

167 El conjunto de los castillos ubicados a lo largo del Loire son: Amboise, Angers, Azay-le-Rideau, Real de Blois, Chambord, Nantes, Chenonceau, Cheverny, Clos Lucé, Langeais, Saumur, Sully-sur-Loire, Valencay, Villandry, Brézé, Brissac y la Abadía de Fontevraud.

168 Salmona refiriéndose a su recuento e influencia de los castillos. En Fundación Rogelio Salmona, Ministerio de Relaciones Exteriores, Mincultura, SCA. (2006). Entrevista a Salmona para la exposición itinerante. Video dirigido por G. Ossa.

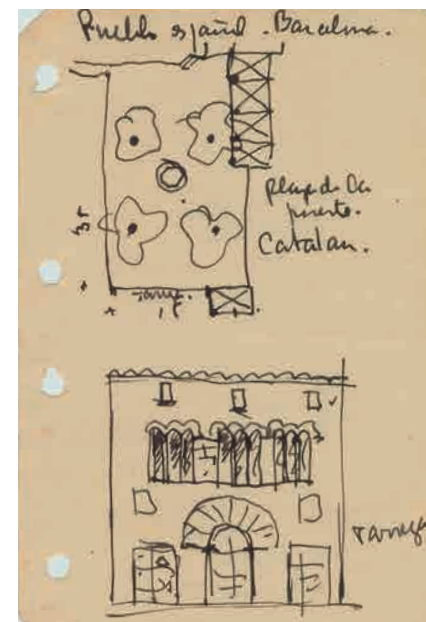
169 Ver Anexo 12: Entrevista a Michèle Salmona por Tatiana Urrea Uyabán (2010).

3.3.2. España fuera de los libros: la Escuela del Edén

El mundo es como aparece
Ante mis cinco sentidos,
Y ante los tuyos que son
Las orillas de los míos
Nadie me verá del todo
Ni es nadie como lo miro.
Nadie nos ha visto. A nadie
Ciegos de ver, hemos visto.
Miguel Hernández.

De acuerdo con el testimonio del mismo Salmona, el viaje a España se planificó de tal manera que le permitiera permanecer más tiempo en la Catalunya recomendada por su padre. El tema de las abadías del Románico, atrapaban su atención, en gran parte porque Francastel ya había introducido el tema en sus sesiones de clase y había hablado acerca del simbolismo en la forma de las construcciones religiosas y su determinación en la forma arquitectónica. La búsqueda del rastro islámico en el sur de España y el norte de África, sugerido por sus profesores Lambert y Cassou, completaron su quimera en esta travesía.

Mauricio Salmona, legó a sus hijos su ancestro sefardí, la lealtad hacia su nación e idioma que constituyó para su familia la única religión; expulsados sus antepasados de España, tradicionalmente siguieron usando el español del siglo XV y aún hoy añoran a España como su tierra perdida, pero entrañablemente, íntimamente suya. Salmona busca un orden en este “peregrinaje”, por lo tanto, no sólo era obligado el paso por la Catalunya románica, por la Barcelona Condal y la modernidad de su Ensanche, donde algún día había trabajado y vivido su padre, sino que debía seguir hacia otras estaciones, allí donde encontrara el rastro cultural que le había sido heredado.



Apuntes de viaje de Rogelio Salmona en la ciudad de Barcelona. Se reconoce el conjunto de la Plaza del Rey, el Pueblo Español y un detalle de un claustro del siglo XII.

FRS.

“Y sucede en que mi padre me insistía en que viajara a España, a donde yo me negaba a ir por culpa del Franquismo. Había ido hasta Catalunya y me devolvía. Mi padre me decía: “Ve a Barcelona que es una ciudad bellísima”. Así lo hice. Me pareció espléndida pero nunca quise avanzar más allá. (...) Bien, me inscribí en el curso de Historia de las ciudades, cuando el profesor, que se llamaba Ellie Lambert, avanzaba en su especialización sobre las grandes urbes que el Islam desarrolló después del siglo VI hacia occidente, es decir, toda la arquitectura española, en especial la andaluza, la portuguesa, la berebere, la de África del Norte”.¹⁷⁰

La ruta de peregrinación a través de lugares sagrados, enmarcados en el estilo románico, lo lleva hacia las tierras de Castilla y León:

“La ordenación espacial de la iglesia románica catalana (final del siglo XI) de San Miguel de la Escalada es uno de los recuerdos básicos de la experiencia europea de Rogelio Salmona. La isometría muestra la mitad del plan basilical, con sus delicadas arquerías mozárabes y bóvedas semiesféricas en el ábside, así como la característica galería exterior a la iglesia. La nave central tiene hoy una cubierta en armadura en par y nudillo del siglo XVI, similar a las que abundan en la arquitectura colonial en Colombia.”¹⁷¹

Salmona establece su epicentro de interés en los Pirineos Catalanes. Este camino incluye numerosas etapas en lugares de piedad, en abadías, iglesias, templos y catedrales. Espera recibir como compensación una gracia, un favor, posiblemente una revelación. Se comportaba así como un fiel de la Edad Media, consciente de los peligros del camino, de las sillas que lo invitaban a parar, de las estaciones no planeadas por las vicisitudes del tiempo. Se sentía repitiendo y recuperando el tiempo de otros en el

suyo propio. Superponía sus pasos a los de otros en otras épocas. “Veía con mis propios ojos lo que otros, en otros tiempos, habían visto con los suyos”.¹⁷²

Y al igual que estos antecesores, el camino se planeaba siguiendo las iglesias, monasterios y catedrales, esos lugares dispuestos para ayudar a los peregrinos en su permanente marcha. La ruta estaba demarcada por conjuntos construidos entre los siglos XI y XII: el monasterio de San Vicenç de Cardona —en el recinto del Castillo del mismo nombre en Barcelona, conjunto ejemplar del primer Románico Catalán—; el monasterio de San Pedro de Roda —en el Puerto de la Selva en la provincia de Gerona— y el monasterio de Sant Cugat del Vallés —en la población que recibe su nombre—. También se ubican sobre este territorio, la iglesia de Sant Climent de Tahüll —en el valle de Bohí, provincia de Lérida— y la catedral de Santa María de la Seu de Urgel —única completamente románica en España—, localizada en la ciudad que lleva su mismo nombre, en Catalunya.

Muy cerca de Barcelona, en la provincia de Tarragona, se encuentran los monasterios de Santa Maria de Poblet y Santa Maria de las Santes Creus, caracterizados por su marcada influencia francesa. Completan esta ruta de la arquitectura y el arte románico meridional, los monasterios de La Espina y San Martín de Frómisa y la iglesia de la Vera Cruz —ubicados en Castilla y León—, de Santa María Real de las Huelgas —en Burgos— y de Santa María la Real de Oseira —en Galicia—.

En el capítulo de iglesias paleocristianas de Catalunya, visita las iglesias de Santa María del Mar en Barcelona, el impresionante Conjunto Episcopal d'Egara, conformado por las iglesias románicas de San Pedro, San Miguel y Santa María, en el hoy barrio de Tarraça en Barcelona. Los monasterios de Sant Pere de Casserres —en Masías de Roda en la comarca catalana de Osona—, en Vic, el

170 Rogelio Salmona en: Garavito, F. (1998), p.4.

171 Téllez, G. (2006), p. 149.

172 Fundación Rogelio Salmona, Ministerio de Relaciones Exteriores, Mincultura, SCA. (2006). Entrevista a Salmona para la exposición itinerante.



Monasterio de San Miguel de La Escalada.



Monasterio de San Vincenç de Cardona.



Monasterio de San Pedro de Roda.



Monasterio de San Cugat del Vallés.



Iglesia de Sant Climent de Tahüll



Monasterio de Santa María
de las Santes Creus



Iglesia de Santa María
de la Seu de Urgell



Monasterio de Santa María de Poblet



Monasterio de la Espina.



Monasterio de San Martín de Frómisa.



Iglesia de la Vera Cruz.

monasterio de Sat Ponç de Corbera —en Cobera de Llobregat— y Sant Quirze de Pedret —cerca de la ciudad de Berga—, al norte de la provincia de Barcelona.¹⁷³

En los templos prerrománicos y románicos catalanes Salmona admiró la relación indisoluble entre la forma de la construcción y los aspectos de orden metafísico. Los momentos y los espacios místicos se imbricaban y lograban sostener su intensidad original incluso en los momentos de prolongado abandono posterior y de soledad presente en las edificaciones, transferían al visitante su misticismo, conservado en la sola forma a través del tiempo. Las actividades humanas cotidianas, la oración, la música, las labores en la huerta, los momentos de silencio y meditación se estrechaban en la Edad Media a través de recorridos, de medir el espacio con los propios pasos y con el rastro del sol y de las estaciones sobre el patio. Oír la arquitectura, oler los colores, ver la música, palpar lo inmaterial, sentir la historia, he ahí el fondo de transferir a un sentido lo que es percibido por otro, porque ningún sentido será para Salmona indisoluble de los demás.

Cada parte de un edificio románico, comunica una simbología; la orientación, la elección del material, la cimentación, la forma de las columnas, ornamentos, torres y columnatas, todo recuerda un hecho que trasciende la arquitectura y que le da valor ante los feligreses. Los sonidos de las campanas son la predicación ante los fieles, así como el gallo de hierro dispuesto en lo más alto de la torre simboliza el despertar del sacerdote para celebrar la primera misa. El arquitecto, como parte del universo, representa a Dios y

como tal, erige a través de la forma del edificio, la armonía del mundo creado por él.¹⁷⁴

Poder contemplar en silencio prolongado no solo la arquitectura, sino la pintura y la escultura románica, le ayudó a comprender esos modelos iconográficos —presentes en la arquitectura—, elaborados con el propósito de transmitir los principios inalienables del cristianismo, así como dar cuenta de las relaciones sociales que se entretendían en el feudalismo.

En Córdoba y Segovia, las sinagogas y juderías, así como los barrios medievales donde vivían los hebreos, eran los rastros físicos de una historia que a Salmona le interesaba como propia. Dirigir sus pasos hacia estos vestigios de sus antepasados, era como esperar, en efecto, que las piedras le hablaran de aquello que él ya no podía ver, pero que sentía que debía ser aprehendido como parte de su esencia. Era el primer paso para la reinterpretación, tan promulgada a través de sus proyectos. Reutilizar, fue uno de los principios de la filosofía islámica que más lo sedujo en adelante. Una mezquita, convertida posteriormente en iglesia cristiana, respetando aun así las pre-existencias de la forma, a través de una sola construcción, era el más vehemente ejemplo de alianza artística entre dos religiones.

El sentimiento de soledad, necesaria para la contemplación lenta y personal, o la insistencia en la memoria y en la piel de ciertos lugares que reclaman la frecuentación del visitante, para llevarse yuxtapuesto en la memoria todo aquello que a través de los sentidos pudiera ser atrapado-, fueron en parte los grandes aprendizajes de esta búsqueda vehemente en España. En Castilla, a través de construcciones rurales, sobre todo de sus detalles ornamentales, se vislumbran los vínculos con el mundo islámico y llevaron sus pasos, hasta San Juan del Duero en Soria.

173 En Puig i Cadafalch, J., De Falguera, A. y Goday i Casals, J. (1911), en el primer capítulo, los autores hacen una introducción sobre la arquitectura romana, en el segundo tomo, en el capítulo II, *L'arquitectura cristiana prerrománica*, exploran las causas sociales de la "renovación". En este libro se señala la importancia del conjunto episcopal de Egara en Tarrasa, con sus iglesias y baptisterios. Esta publicación fue utilizada como una guía por Salmona para planear sus rutas e indagar acerca del tema.

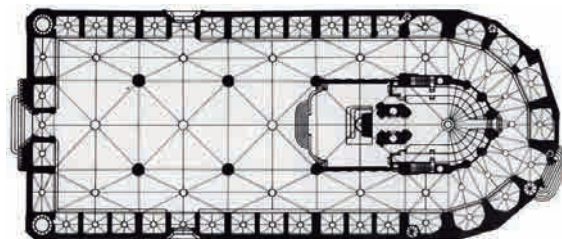
174 Honorio de Autum, de la primera mitad del siglo XII, escribe *Gemma Animae*, inspirándose en el Nuevo Testamento para encontrar el simbolismo de cada parte de la iglesia románica, imaginada ésta como prefiguración terrenal de la celestial Jerusalén. En Barral i Altet, X. (2005), p. 150.



Monasterio de Santa Maráa
Real de las Huelgas.



Monasterio de Santa María
la Real de Oseira.



Iglesia de Santa María del Mar.



Conjunto Episcopal d'Egara:
Iglesias de San Pedro,
San Miguel y Santa María.



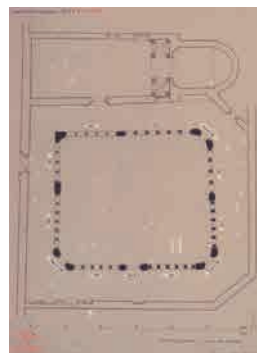
Monasterio San Quirze de Pedret



Monasterio de San Pere de Casserres



Monasteri Sant Ponç de Corbera.



San Juan del Duero. Planta, Claustro, Detalle.

“Castilla fue muy extraña. Hice el itinerario no de la arquitectura, sino del Quijote. Quería ver el sito de las tinajas, el lugar de la Mancha donde estaban los Molinos. Una cosa absurda, una cosa de locos, porque era real y no era real. Descubrí muchas cosas de la arquitectura castellana que están fuera de los libros, acabé en El Escorial, como todo el mundo, pero descubrí al buscar en El Quijote, otras cosas que no tienen relación con la arquitectura. Muy interesante, verdaderamente apasionante.”¹⁷⁵

Salmona frecuentemente activa el recuerdo de lugares a partir de lo experimentado en otras ciudades lejanas, en otros momentos del recorrido: Sevilla, impregnada del olor de la flor del naranjo, Bogotá inundada por su particular luz cambiante, el recuerdo áptico de la musicalidad florentina, la ruina húmeda de los muros romanos, su patio de infancia reproducido en otras latitudes.

Y lo más memorable de este viaje de homenajes y búsquedas, llegó después, a su arribo a la ciudad de Granada en Córdoba. Es imposible saber cuántas veces Rogelio Salmona, a lo largo de su vida, se refirió a sus impresiones en este lugar. En cada entrevista, charla o artículo, en cada conversación acerca de su pasado, Granada ocupó el lugar más estimado de sus recuerdos.

“(…) No podía haber escogido mejor sitio. Durante mes y medio esperé un dinero que nunca llegó, y en el entretanto iba todos los días al Generalife y a la Alhambra y dibujaba... Así empecé a entrar en contacto con el mundo español del Islam, y así redescubrí hasta cierto punto ciertos orígenes, descubrí el sefardismo que se encuentra todavía vivo en Segovia, en Córdoba.”¹⁷⁶

Resulta tan potente e inagotable esta referencia para él, que ha sido transferida selectiva y parcialmente a cada uno de sus proyec-

tos, dejando la huella de su recuerdo en muchos de los temas de sus composiciones arquitectónicas. La incorporación de los canales del agua que acompaña al visitante, la travesía a lo largo de patios, la construcción de volúmenes secuenciales a manera de pequeños palacios, la elección cuidadosa del lugar en relación con el paisaje circundante, el uso de celosías en ladrillo, la misma elección de los materiales y su color, son algunos de los temas que caracterizan la arquitectura de Rogelio Salmona y que provienen de su constante mirada sobre esta construcción granadina.

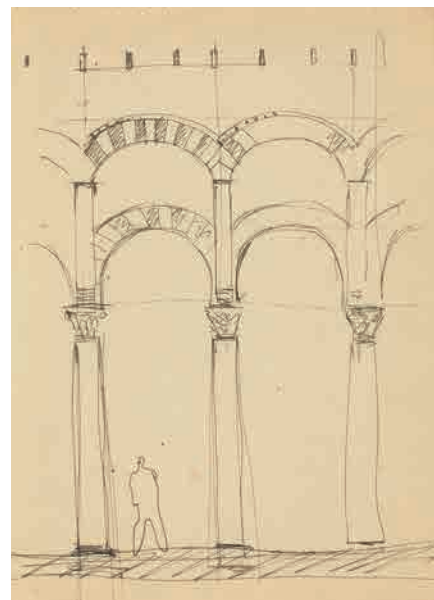
“La Alhambra es un jardín y El Generalife es el jardín de la arquitectura. El jardín de la Alhambra podría ser la expresión más alta del goce estético. La sensación que produce fresca animada por el sonido omnipresente del agua, los colores diáfanos, el recorrido donde cada paso descubre una nueva etapa del placer, parecen todos los elementos y momentos de una fusión mágica entre obra y entorno” (...) Recuerdo que en La Alhambra me senté a dibujar los leones. Tenían una cara amiga, sonreían. Uno de ellos me recordaba el que cuidaba la entrada de una basílica en Ravena, una cara bizantina con largos bigotes que sugerían una enigmática sonrisa.”¹⁷⁷

Cuando Salmona habla de la Alhambra, se refiere al sitio transformado por la arquitectura y convertido en lugar por su monumentalidad. Está resaltando la perfección de la geografía transformada y cultivada por el hombre. Rememora su construcción lenta, la acumulación de capas arqueológicas a lo largo de siglos, de conjunción de valores religiosos, de deseos sucesivos que dejaron su rastro a través del tiempo en formas construidas. Desde allí, la materialidad de la piedra, la madera y el concreto cobran para él una dimensión supeditada al agua, al viento, a la luz y a lo que se recuerde de ellos a través de una memoria sensible: la de él, la de otros, la de este tiempo y del pasado.

¹⁷⁵ Garavito, F. (1998), p. 5.

¹⁷⁶ Idem, p. 6.

¹⁷⁷ Rogelio Salmona en Arcila, C. (2007), p. 168.



La Alhambra y El Generalife, en Granada y la Mezquita de Córdoba.
Apuntes de Rogelio Salmona en sus cuadernos de viaje.

FRS.

Y desde un punto de vista técnico, también reconoce, como otros lo han hecho antes, la cualidad del “conglomerado” de la Alhambra para erigir a partir de la propia tierra, las formas compuestas por diferentes manos, culturas, religiones y tiempos. Finalmente en el valor simbólico de cada parte del complejo reside la base de su belleza trascendental: el conjunto arquitectónico como ciudad, representa la máxima creación del hombre; los jardines simbolizan la vida; el agua fluye, siempre fresca, porque purifica; el fin de la Alhambra es proteger la sucesión de palacios deseados por cada sultán; el papel del Sultán es tener el control del universo, representado en cada elemento de esta compleja estructura. Es esto, traducido a otro ámbito social, lo que él querrá y replicará posteriormente en Bogotá.

“La Alhambra corrobora que la verdadera razón de la arquitectura es el goce, y la emoción su función primordial. En la Alhambra y en el Generalife la arquitectura es una fiesta. Yo la comparaba con el silencio de los espacios abiertos de América, también realizados para enriquecer los sentidos. Espacios que fracturan la composición buscando el acontecimiento. Espacios que anunciando el lugar crean signos y obligan a activar los sentidos. Espacios evocadores que crean la atmósfera de cada lugar. ¡Espacios que son *pálpito!*”.¹⁷⁸

El Generalife, espacio para la contemplación y el paso lento, será la referencia elegida para transformar el paisaje y recuperar el entorno de sus próximos proyectos en Bogotá.

“(…) el jardín como paisaje tuvo su auge con le Notre y los jardines de Versalles en el siglo XVII. Ellos definieron la idea clásica del *ambulatorio*, el lugar por donde se camina, se deambula. En este sentido, el jardín es un paisaje que se recorre y que, por la multiplicidad de perspectivas ofrecidas al viajero, es varios paisajes en un mismo espacio.

¹⁷⁸ Rogelio Salmona en: Castro, R. (1998), p. 151.

El castillo principal se yergue en un lugar prominente dentro del gran parque, pero ese gran parque renueva el paisaje por la diversidad de enfoques. Es la conjunción casi sublime entre ambulatorio y edificación, la arquitectura es el elemento que articula, armoniza y resuelve. Uno ve el jardín a través de una ventana, pero solo lo ve, no lo descubre por completo; sin embargo la arquitectura logra evidenciar la presencia recreadora de los jardines al interior del recinto.”¹⁷⁹

El arquitecto dará el orden y la medida, será jardinero primero y su quehacer, articulará y dispondrá. La ventana descubrirá el paisaje, será a la vez parte del recinto, del interior.

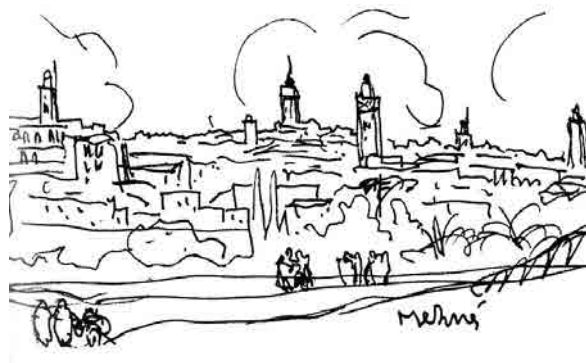
3.3.3. Las mil y una noches africanas

Columnas, arcos, balconadas; belleza y sociabilidad, sentido de una comunidad, de un país. Es la plaza lo que hace una ciudad, pequeña o grande; los exteriores cuentan más que los museos por ricos en obras maestras que sean.

Claudio Magris.

Los itinerarios realizados por Salmona a lo largo de cada uno de sus viajes, coincidían con formas de recorrer acordes a las características del lugar y al estado de ánimo del momento. Era ésta una idea recurrente en su particular manera de capturar el mundo: no se trataba sólo de ir del punto inicial al final, sino de recorrer placenteramente esa distancia, en otras palabras, de no perder lo único que decía tener: el tiempo que permite la experiencia espacial plena y su extensión por medio de recorridos diversos, y a través de espacios dignos, secuenciales, sorprendidos; el arquitecto debe ayudar al caminante a no pasar con indiferencia por entre ellos. Tardarse un buen lapso en cumplirlo, detenerse, sentarse, poner todos sus sentidos en la exploración de la experiencia, expone la bondad del recorrido.

¹⁷⁹ Rogelio Salmona en: Arcila, C. (2007), p. 168.



Esquema de Meknès por Rogelio Salmona.
Téllez, G. (2006).



Alger por Salmona.
FRS.

En este sentido, fue en África en donde experimentó no ya la peregrinación medieval, la caminata parisina del *flâneur*, el error artístico por la ciudad propio de los surrealistas, sino que dio cabida a la sensación de extravío y de expedición landartista por los vastos parajes africanos. Resulta así, tan importante hacer el recorrido, como cartografiarlo a través de la memoria:

“La resonancia de los pasos al entrar. Cómo los cambios de dureza del piso, la vibración de las pisadas, pasar de un lado al otro y poner en evidencia un techo con una montaña, por ejemplo, va creando otra aproximación a la arquitectura que no es la vagamente descriptiva que resulta a la larga tan limitante.”¹⁸⁰

Este viaje y la conciencia creciente sobre los temas de su interés, le hicieron tomar la mayor distancia de su trabajo en París, a donde enviaba postales de los lugares visitados. De otra parte, le permitió acercarse a territorios nuevos para experimentar una arquitectura adaptada a las condiciones de este lugar.

África era para los años cincuenta un mundo abierto a las diferentes propuestas de los arquitectos europeos. Shadrach Woods, norteamericano, quien había llegado al taller de Le Corbusier un año antes que Salmona —destinado a la tutela de Josic Candilis, al trabajo de dibujo de la Unité d’Habitation—, por ejemplo, tenía en este momento su mirada puesta en dos ámbitos que desarrollaría con éxito apenas unos años después del viaje de Salmona a este continente: el norte de África y la vivienda social. Estaban por entonces en boga las posiciones contrarias al Movimiento Moderno, que posteriormente nacería como el Team X en manos de Woods, Candilis y Josic, entre otros. Los dos primeros, compañeros de Rogelio Salmona en el taller de Le Corbusier, compartían con él temas disidentes de la aplicación de los principios del movimiento

moderno de manera global. Candilis y Woods conformaron un equipo, en aras del nacimiento de una nueva ciudad:

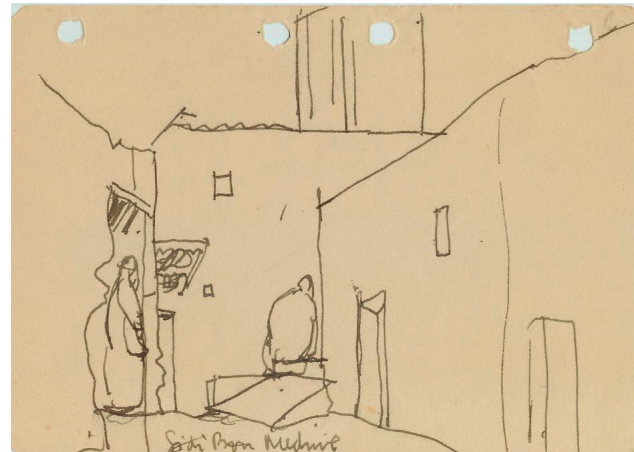
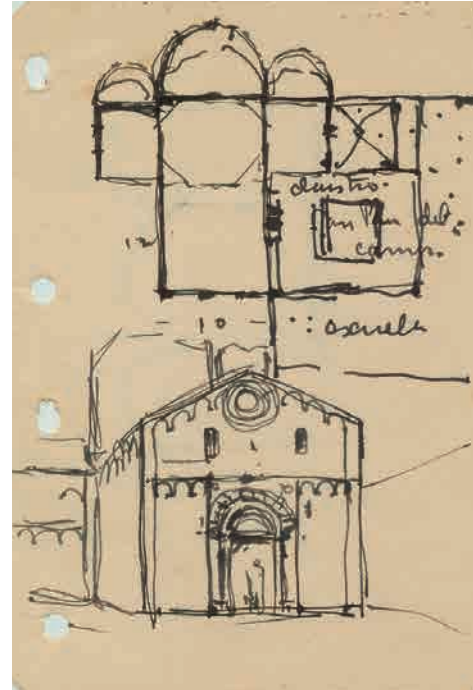
“En África encontramos unas condiciones de trabajo acordes con nuestra “manera de pensar” que ya se había formado en Marsella. Con la ayuda y el estímulo de Michel Eccocharde, entonces director general de urbanismo de Marruecos, abordamos los problemas de la vivienda de masas: es decir, la vivienda para las pobres gentes que vivían en los enormes barrios de chabolas. Los datos reales del problema eran estos: Construir prácticamente sin medios; construir de prisa y para todos... La expresión arquitectónica debía estar impregnada de estas condiciones. Nuestros primeros estudios acerca de la vivienda de masas y, sobre todo, acerca de la vivienda musulmana atrajeron la atención de personas competentes...”¹⁸¹

En el norte de África, el desierto salpicado de pequeñas poblaciones de adobe, perfectamente integradas al paisaje, las dunas cambiantes, las condiciones extremas de vida de los nómadas, exacerbaron la sensibilidad de Salmona hacia las condiciones particulares de un lugar y su determinación en la forma de la arquitectura y la ciudad. Allí contempló la tierra y su transformación a través de las técnicas ancestrales en piezas cerámicas. Se fijó en los minaretes y torres de vigías, construcciones con una alta carga simbólica que amojonan la infinitud del desierto, levantándose hacia el cielo.

“Un tema vuelve una y otra vez en los dibujos de contexto urbano de Salmona: Torres y campanarios medievales y del Renacimiento y minaretes islámicos. Para Salmona el interrogante fundamental en éste caso es la implantación y el papel (que desempeñan estos componentes verticales en la estructura urbana).Cuál es el significado y simbolismo de torres y minaretes con respecto al paisaje circundante? ¿En

180 Idem, p. 38.

181 Candilis, G., Josic, A. y Woods, S. (1976), p. 9.



Meknés por Salmona.
FRS.

qué estriba el atractivo hipnótico de la forma vertical? Los dibujos de juventud de Salmona son menos una respuesta a éstas cuestiones que una toma vital de conciencia de “puntos de magia”, de encuentros líricos con las potencias ocultas de las formas.”¹⁸²

Se fascinó con el trazado laberíntico de las ciudades y la introversión de la vida doméstica, que nuevamente lo llevó hacia el lejano interior de la casa bogotana y su espacio abierto interior, el patio. De otra parte, vio que todo ello guardaba una profunda relación con la forma de vida, la religión y la cultura, pues esa arquitectura era única de ese lugar, no hubo otro término territorial que se pareciera a éste.

Salmona saltó de la península Ibérica, a través del Estrecho de Gibraltar, hacia la ciudad de Fez, capital religiosa y cultural del Islam en Marruecos. Caminó a través de la zona antigua contenida entre murallas, del barrio judío —Mellah— y la Medina —considerada desde entonces, como la más amplia zona peatonal del mundo—.

“En Fez, el ambiente del Islam se percibe a través de una atmósfera pesada. Inmersa en todo el azul de Marruecos, Fez es una ciudad gris que respira una gran religiosidad. En el interior de la ciudad su forma es imperceptible. Hay un vínculo con otras características como los olores, el fluído de las calles y callejuelas, la fuerza de algunos edificios, pero la primera sensación son las líneas de extravío que ayudan a resaltar el desamparo.”¹⁸³

Desde allí, continuó a pie, durante meses, hacia Mequinés y su magnífica puerta de Bab Manzour, hacia Marrakech y Ouarzazate en el suroeste de la región septentrional africana, cerca de las Montañas del Atlas, territorios bereberes aún sobre el

Mediterráneo. La fuerte impresión sentida por Salmona en los Ksar o castillos como el de Ait Ben Hadu, en la provincia de Ouarzazate, quedó registrada en sus apuntes de estas ciudades amuralladas, levantadas en lo alto de las dunas.

“Yo viví unos días con los bereberes que iban de Ouarzazate en el Marruecos alto hacia Mogadir. Ellos conocían cada pedazo del desierto, era un lugar perfectamente habitable y reconocible: sabían que una caravana anterior había pasado por allí y habían sucedido miles de hechos importantes. Durante ese recorrido, en la noche ponían la carpa, y cada carpa, cada rincón de la carpa, tenía su sitio adecuado, y no era de un momento para otro que sucedía eso. Sucedió porque ancestralmente venían haciendo un mismo recorrido, compartiendo un mismo conocimiento y la misma apropiación del espacio, que es inmenso. Entonces hay una errancia, pero también hay un conocimiento de un sitio convertido en lugar habitable. (...) para los bereberes la ciudad es un territorio mucho más amplio (...) uno está acostumbrado a otro tipo de espacialidad, allí se entra en un torrente de cosas, hechos, olores, colores, que hacen perder el sentido con el que suele uno moverse en la ciudad occidental.”¹⁸⁴

Sobre la ciudad de Marrakech, Salmona se refería con emoción a su experiencia en la plaza principal de Yamaa el Fnaa, marcada por el alminar de la Mezquita Kutubía, lugar abierto de asamblea y reunión, cargada de significado en torno a la vida pública y al intercambio comercial, cultural y de negocios. Esa enorme plaza rodeada casi en su totalidad por zocos o mercadillos que constituyen el alma tradicional de Marrakech, es el centro de la vida de sus ciudadanos. Todo gira en torno a este lugar: los mercaderes van voceando sus servicios, los cuenteros repiten la narración de las *Mil y una noches*, los profesores imparten su cátedra a los estudiantes, los artistas callejeros hacen gala de sus malabares, encantamientos

¹⁸² Téllez, G. (2006), p. 28.

¹⁸³ Rogelio Salmona en: Arcila, C. (2007), p.98.

¹⁸⁴ Idem, p.73.



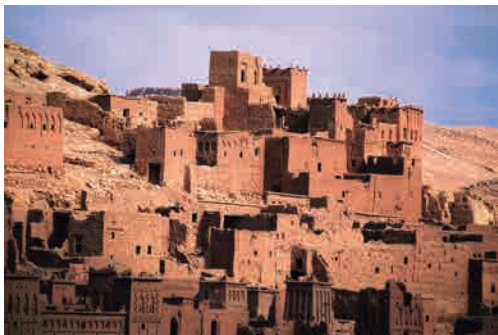
Medina de Fez.



Mequínés. Puerta de Babmansour.



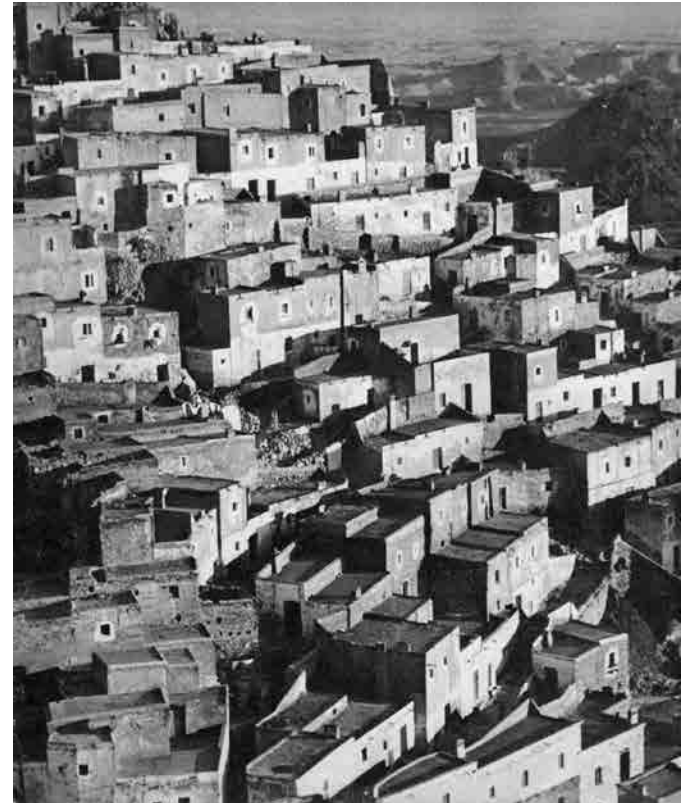
Arquitectura popular en la escollera de Dogon.
Viviendas con techo plano y cubiertas de paja.
Rudofsky, B. (1973).



Castillo de Ait Ben Hadu en la provincia de Oarazate.



Mercado en la Medina de Fez.



Mojácar en la provincia de Almería. Fotografía de 1939.
Al fondo, el Mar Mediterráneo.
Rudofsky, B. (1973).

y sortilegios, pero sobre todo, a medida que cae la noche, ese gran espacio y sus calles adyacentes, se va colmando de personas, de luces, olores y sabores. En sus palabras, “es el lugar en donde se radicaliza la protesta”. Allí, se hace evidente la relación entre el espacio del desierto y la forma de la plaza de la ciudad, ambos, amplios, abiertos, pero aún así con límites bien definidos en su extensión, contenidos por torres.

“En las ciudades del Magreb, también existe la plaza La Djemal el fna —“plaza grande”— está ubicada a la entrada de Marauech, no en el interior. Todas las callejuelas dan a una plaza sin contornos, permanentemente habitada. Son las multitudes las que forman la plaza. Desde adentro es muy difícil ver la ciudad porque se penetra como por laberintos. Después uno penetra al interior de Marrauech y camina y camina, y va descubriendo las calles silenciosas (...) Hay una cosa como diluida, pero hay elementos muy concretos que quedan en el recuerdo: murallas, minaretes, suks. ¿La orientación? No, uno está perdido. Incluso hay zonas donde no se debe entrar.”¹⁸⁵

De octubre de 1950 a febrero de 1951, a su paso por las ciudades de Orán y Argel en la provincia de Argelia, Salmona encuentra los rastros de la arquitectura griega, tanto como la fuerte herencia de la arquitectura morisca, presente en el amontonamiento de pequeñas casas blancas ancladas en las rocas contra el mar. En Túnez, percibe la rica convivencia de múltiples culturas provenientes durante siglos, de la permanencia de fenicios, romanos, judíos, árabes, musulmanes españoles y turcos otomanos, hecho que hacía compleja y rica esta cultura mediterránea, muy próxima en su configuración a la tierra de su padre, Grecia.

“(...) Hay un lugar: Nabeul —que quiere decir Nápoles—, en Túnez. Es la capital de la tierra cocida, con la cual se hacen azulejos y botellas,

conocido de todos los europeos. Yo sé que Rogelio estuvo allá y que le impresionó mucho este lugar. Yo regresé a Túnez con los niños, porque en los veranos íbamos a ver a mis padres por dos meses y regresábamos luego a París. Rogelio conoció toda mi historia en Túnez, pero compartir ese tiempo con él allí era imposible, pues era difícil pedirle cosas concretas y además él tenía el gusto de conservar un silencio y una reserva total sobre sus asuntos.”¹⁸⁶

El viaje por África, lo hizo solo y a pie. Sus testimonios oscilantes nos han hecho crear una memoria de su memoria. Los tiempos de permanencia imprecisos, no permiten dibujar con exactitud un mapa de sus pasos.

“En cada recorrido trato de identificar la permanencia. Me ha pasado en Kabília o en Alberobello, con sus delicadas y ricas arquitecturas populares. Lugares donde se identifican rincones que han quedado. Se sobreponen las imágenes. Además de mirar y admirar las arquitecturas monumentales, los grandes edificios, las grandes obras, yo iba detrás de las cosas pequeñas que podían volverse familiares. Eso me llevó a una búsqueda muy particular. En todos los sitios a donde iba, el sur de Francia, Italia o España, el norte de África, al tiempo que recorría las mezquitas, las catedrales, las diversas escuelas del románico, las grandes arquitecturas del Renacimiento, husmeaba en las arquitecturas populares”¹⁸⁷

Y se interesa por las arquitecturas populares, sus características fáciles de reconocer y sus cualidades en el momento mismo de verlas, de vivirlas. Buscaba trascender la monumentalidad para encontrar lo esencial, hallar en las ciudades la respuesta de lo simple y comprender así su complejidad. Más allá de la arquitectura que acusara la línea de un arquitecto y erudición, la arquitectura

185 *Ibidem*, pp. 119-120.

186 Ver Anexo 12: Entrevista a Michèle Salmona por Tatiana Urrea Uyabán (2010).

187 Rogelio Salmona en Arcila, C. (2007), p. 44.



Marraquech. Plaza de Yamaa el Fnaa.



Mezquita de Qairouán.



Marraquech. Mezquita Kutubía.



Interior de la Mezquita de Qairouán.
Francstel, P. (1958).

africana ofrecía para él, la riqueza inesperada y el hondo significado de la sencillez.

(...) “En el viaje a África no buscaba el Islam, yo buscaba la arquitectura popular. Se tropieza uno con la gran mezquita de Qairouán obviamente, eso estaba en la agenda, pero más que todo lo que estaba buscando era el surgimiento y la razón de ser de la arquitectura con el entorno y con el paisaje. Quería saber cómo se vive en el desierto, eso lo va a uno imbricando en un montón de hechos que alimentan y amplían un concepto de la arquitectura, porque no es únicamente la arquitectura monumental la que cuenta”.¹⁸⁸

3.4. La modernidad de Santa Maria del Fiore

...erguida sobre los cielos,
tan ancha como para cubrir con su sombra a todos los pueblos
de la Toscana.
León Battista Alberti.

Durante los meses de julio, agosto y septiembre de 1955, Salmona hará el viaje de estudios a Florencia, Italia, bajo la dirección y el patrocinio económico del profesor Francastel, con el propósito de trabajar sobre la obra de Brunelleschi: el domo de la catedral de Santa María del Fiore. Para cumplir con el propósito, Salmona profundiza en el estudio que publica Piero Sanpaolesi, toma apuntes, fotografías y desarrolla lo que habría podido ser su proyecto de tesis de la EHES —si se encontrara en la condición académica necesaria para adquirir un título de posgrado—. Interesado en la cuestión de la modernidad a la luz del avance de la técnica, se dedica durante estos meses a la exploración de archivos locales, al dibujo de esquemas y a fotografiar todo aquello que le fue explicado en charlas y textos por su maestro.

¹⁸⁸ Rogelio Salmona en: Albornoz, C. (2011), p.42.

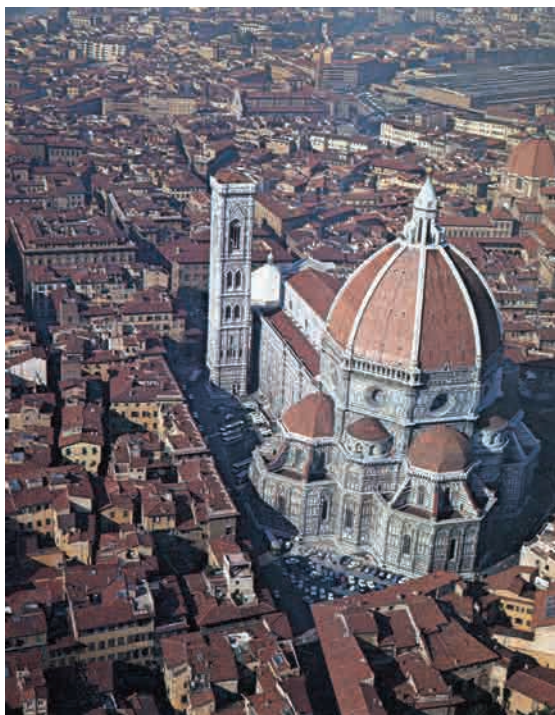
“Yo había planteado, fue por eso, la beca a Florencia, estudiar la cúpula de Santa María de las Flores de Brunelleschi. La idea que le propuse a Francastel era, desde el punto de vista espacial, cómo el hombre ve el mundo en un momento dado y cómo lo construye. Me interesaba mucho esa modernidad, respecto a cómo se veía el mundo y cómo se construía antes... Me interesaba el salto, para llegar a la modernidad.”¹⁸⁹

Tal como lo expone Giulio Carlo Argan, la intervención de Brunelleschi sobre la ciudad, se puede considerar como la primera vanguardia artística en el sentido moderno, porque con su obra da respuesta a una estructura social y económica de la época¹⁹⁰. Ya que la ciudad estaba configurada y sus condiciones establecidas, la estrategia de Brunelleschi no es la del urbanista que presenta un modelo para dotar a la ciudad de una nueva estructura; hace frente a esta situación y a su posición como artista, es dar un valor urbano a cada uno de sus edificios.

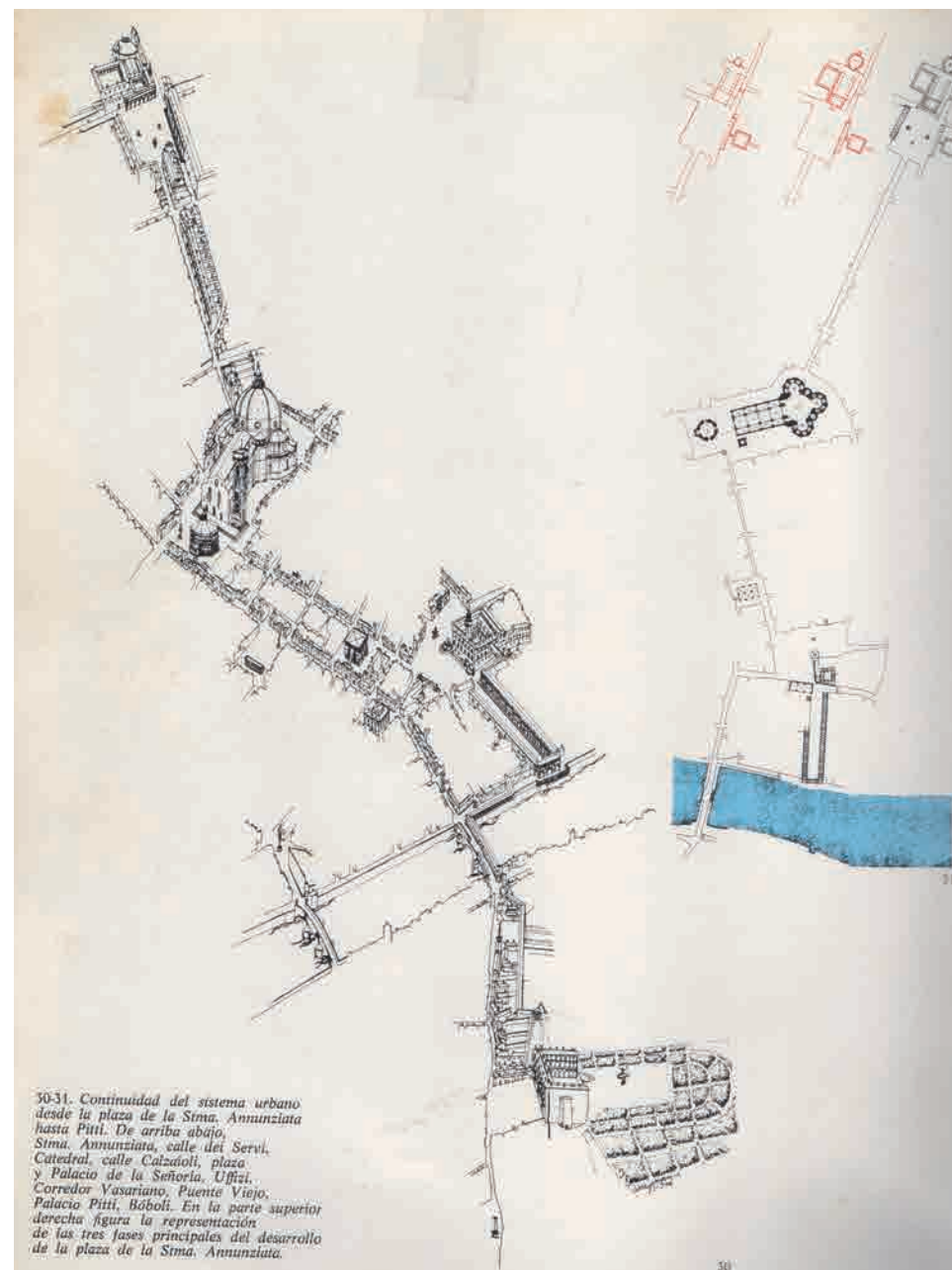
La exploración de la obra, lo conduce al conocimiento de la vida de su autor: Filippo Brunelleschi, arquitecto, geómetra, escultor y pintor, un hombre de ingenio universal, orfebre, inventor de máquinas, que concibió la ciudad de Florencia como un nuevo orden en el que todo —incluso el pasado—, podría tener un significado nuevo. Brunelleschi fue un arquitecto revolucionario que por

¹⁸⁹ Idem, p. 31.

¹⁹⁰ Marshal Berman afirma que los efectos culturales del Renacimiento Italiano, formaban parte de un “extrañamiento” moderno. Da Vinci, Leonardo y Brunelleschi, entre otros, son considerados los precursores de esa época de conciencia sobre una nueva forma de relacionarse con el mundo. Ser “moderno” es según este autor (...) “estar dominados por las inmensas organizaciones burocráticas que tienen el poder de controlar, y a menudo de destruir, las comunidades, los valores, las vidas, y sin embargo, no vacilar en nuestra determinación de enfrentarnos a tales fuerzas, de luchar para cambiar su mundo y hacerlo nuestro. Es ser, a la vez, revolucionario y conservador: vitales ante las nuevas posibilidades de experiencia y aventura, atemorizados ante las profundidades nihilistas a que conducen tantas aventuras modernas, ansiosos por crear y asirnos a algo real aun cuando todo se desvanezca”. Berman, M. (1988), p. 1.



Santa Maria del Fiore, vista aérea.
Fanelli, G. (1977)



Esquema de continuidad del Sistema Urbano desde la plaza de la Santísima Annunziata hasta el Palacio Pitti.
Fanelli, G. (1977).

primera vez no comparte con otros actores la responsabilidad de su obra: él es el intérprete que resuelve personalmente el momento de la colectividad. También se trata de comprender esta figura no en abstracto, sino como un personaje adherido a la tradición medieval florentina, porque todas sus experiencias arquitectónicas están relacionadas con este hecho.¹⁹¹

“De ese modo, aún sin prescindir de la ciudad medieval, *sino arrancando precisamente de la inteligencia de ella*, Brunelleschi acepta toda la estructura preexistente dándole una interpretación nueva que invierte y modifica profundamente su significación. Sirve de ejemplo en este sentido la idea de una plaza asomada al río para la iglesia de Santo Espíritu. La iglesia no se concibe ya como un polo en un contexto magmático de adiciones sucesivas, sino como un parámetro de transformación radical de la estructura del “barrio” en el contexto urbanístico general (...) Florencia, pues, gracias precisamente a la intervención de Brunelleschi, aunque siga siendo medieval en el fondo, desde el siglo XV hasta nuestros días se propone siempre como una ciudad “renacentista” empezando por los humanistas que la citarán como ejemplo de la ciudad ideal.”¹⁹²

Uno de los aspectos más interesantes desarrollados por Brunelleschi en Florencia, consiste en construir los espacios partiendo de la particularidad del lugar y del momento, dentro de una condición ideal —en tanto esencial— de ciudad.

191 La tradición florentina, vinculada con la arquitectura clásica permite a Brunelleschi establecer características en la construcción de sus espacios. Según Fanelli: i) la normalización de los elementos y la manera como deben ser montados en la obra —esto permite por ejemplo la repetición de elementos o la variación en su forma de montar algunos idénticos—, ii) el orden como criterio de relación de los elementos, iii) la medida como criterio unificador —el brazo—, medida que lo conduce al desarrollo de la tecnología. En: Fanelli, G. (1977), p. 8.

192 Idem, p. 4.

“... la cúpula de Santa María de las Flores en 1453, la cual inicia, de algún modo, el Renacimiento, (...) aparece como el primer ejemplo de ruptura con el sistema arquitectónico anterior, al introducir una innovación tecnológica acorde con el pensamiento de la época. El hallazgo de la perspectiva como posible representación del “nuevo” espacio.”¹⁹³

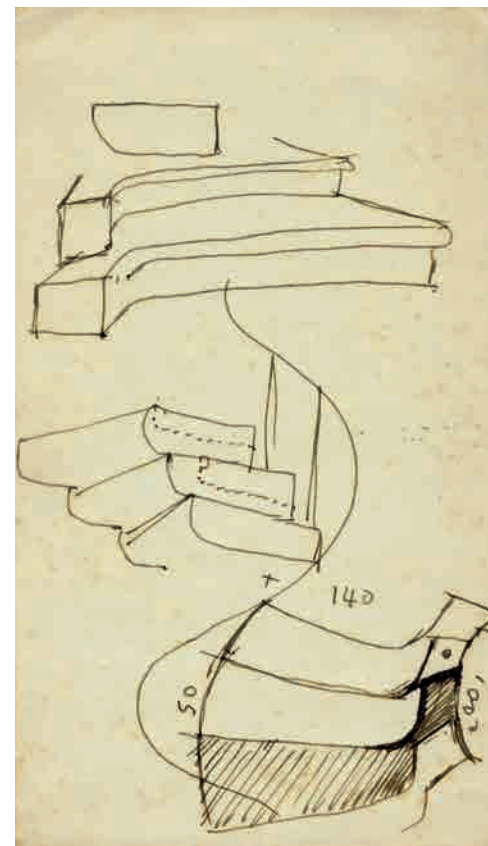
Hasta el momento, no existían cúpulas de la dimensión requerida para Santa María y la desconfianza sobre la técnica de armazón en madera y cimbras, adaptadas a las dimensiones causaba desconfianza desde la falla de la cúpula de Hagia Sofía en Constantinopla en el año de 1346. En cambio de recurrir a técnicas preexistentes, Brunelleschi, inventa una basada en la forma de construir de los romanos y de las experiencias del medioevo. Su gran logro consistió en renunciar a las cimbras para construir una doble cáscara: esto, le daba la posibilidad de omitir el armazón para su montaje. Los cascarones armados siguiendo la técnica de la *corda blanda*, basada en la forma natural de las catenarias y su expresión última a través de los mampuestos, en forma de espina de pescado, le proporcionan a la cúpula su forma autosostenida. El diseño y la utilización de las máquinas creadas por él facilitaba a los obreros la manipulación y ensamblaje de los elementos. Estos avances tecnológicos llevaron al avance y finalización de una obra de tal envergadura.

Durante su permanencia en Florencia, Salmona visitó profusamente la Biblioteca Medicea Laurenziana diseñada por Miguel Ángel en la década de 1520, y cuando llegaba a este sitio era consciente de asistir a la primera sala de lectura pública del mundo. Su magnífica escalera de 1524, inspiró en gran medida la que uniría el conjunto de las Torres del Parque, con el Parque de la Independencia a finales de la década de los años sesenta, en Bogotá.

193 Rogelio Salmona en: Ardila, C. (2007), p.45.



Miguel Ángel. Biblioteca Medicea Laurenziana. Florencia, 1524-1526.



Apunte de Salmons sobre una escalera italiana.
FRS.

3.5. El otro lado del Mediterráneo: Grecia

Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

Sor Juana Inés de la Cruz.

A partir de ese mismo año de 1955 y patrocinado por la EHES de la Sorbone y por la Universidad de los Andes en Bogotá, empezó a reunir documentos fotográficos sobre temas arquitectónicos, escultóricos y artísticos. Para hacer este trabajo viajó a Grecia, Francia, Italia y Alemania. En París, recurrió al Instituto de Arte y Arqueología, a la Biblioteca Nacional de Francia y la a Escuela de Bellas Artes de París.¹⁹⁴

El padre de Salmona había nacido en el centro de los Balcanes, en Salónica, ciudad de mercaderes, comerciantes y refugiados de toda Europa, en donde predomina una mezcla de culturas que abarca desde la romana, la bizantina, la otomana, la sefardí y la judía, entre otras. La influencia de la figura paterna en la vida de Rogelio Salmona está presente en cada una de sus acciones, es él quien lo impulsa a buscar a través de la experiencia aquello que la teoría le ha sembrado como duda. La primera visita que hace a Grecia, se debió dar entre 1948 y 1955. Es posible que haya visitado este lugar en más de una ocasión en este periodo, aunque no se tiene preciso registro de esta experiencia.

“Cuando yo conocí a Rogelio él ya había hecho muchos viajes, sólo o con otras personas. Él estaba fascinado con las casas griegas. Hizo un montón de dibujos de casas griegas sobre las servilletas de los restaurantes en el barrio Latino de París. Yo recuerdo los primeros *rendez vous*. Él iba sólo, a comer comida griega en un restaurante del Barrio

Latino. Digo esto, porque Rogelio tenía un padre griego, de Salónica, se llamaba Mauricio, un hombre extraordinario, de civilidad y de gran sensibilidad...”¹⁹⁵

Es también en Grecia en donde la esencia de la arquitectura popular¹⁹⁶ concentra su atención y de ella, resalta el tema de la tradición más que como una costumbre, como una doctrina que atesora los valores fundamentales de la cultura y que permite la continuidad histórica presente en la belleza del conjunto. Christopher Alexander los denominaría posteriormente, *patrones intemporales* en el arte de construir esa arquitectura ligada a la emoción y al afecto, a la vida, mejorada por el paso del tiempo.

“Cuando regresé de Grecia, donde vi arquitectura popular, después de ver el Partenón, naturalmente comenté con Francastel sobre la tradición. Francastel en ese momento estaba escribiendo el libro de *Los escultores célebres*. Iba a mostrar cómo los grandes escultores —y se puede hacer la relación con arquitectura—, cómo la gran arquitectura, la que está en la tradición, no evoluciona: la tradición permanece, se mantiene siempre igual a ella misma, no cambia la tecnología, no cambia la técnica. Hay novedad, hay innovación cuando la tecnología innova y se produce un gran salto. Francastel me estaba mostrando la importancia de la arquitectura popular, porque mantiene una estructura tradicional que no se modifica, y que cuando se modifica, se pervierte.”¹⁹⁷

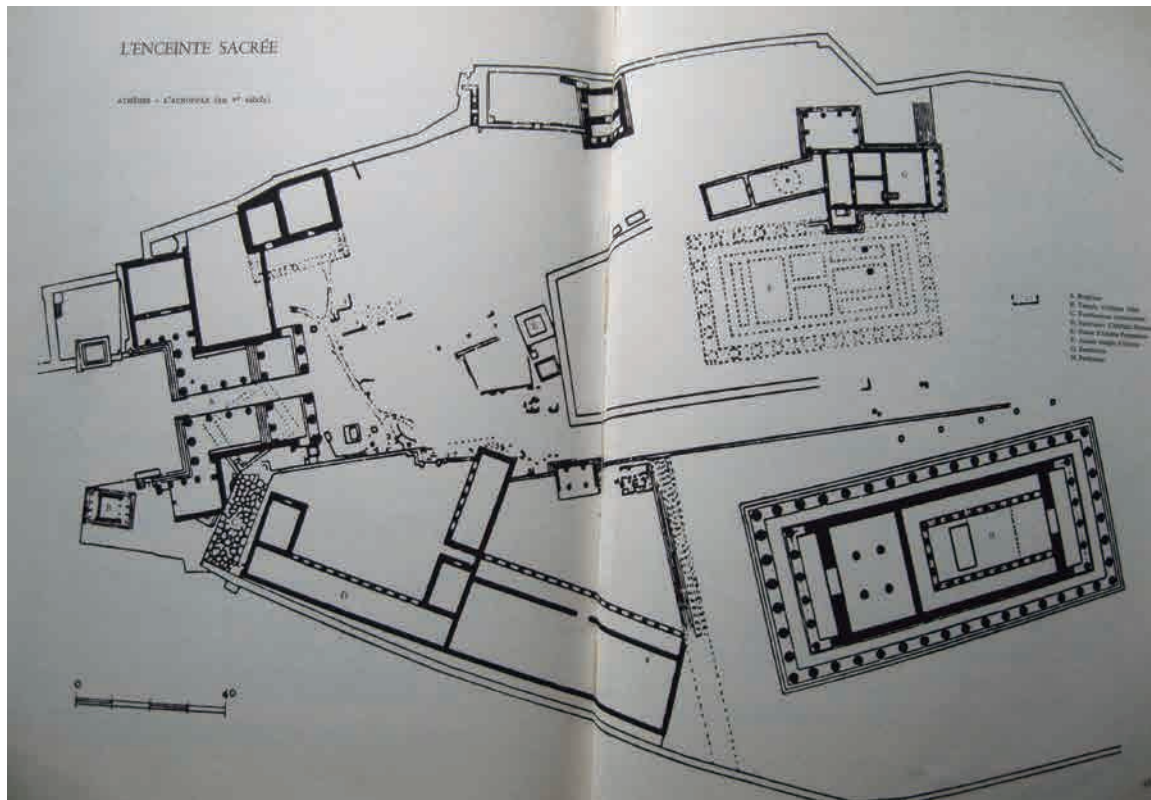
Nuevamente, el recurso de la intertextualidad, frecuentemente utilizado por Salmona en su experiencia arquitectónica, se hace

194 Según los datos consignados en: Albornoz, C. (2011).

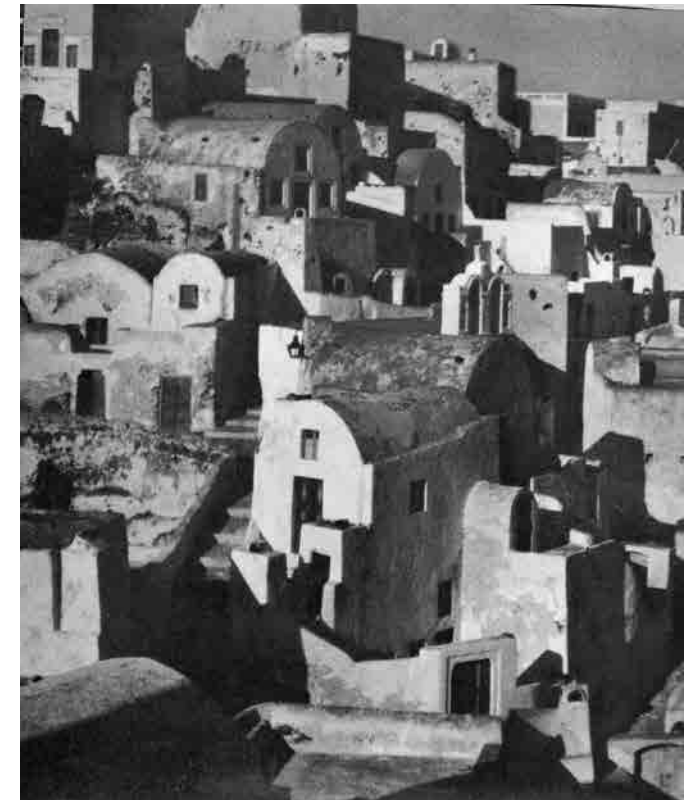
195 Ver Anexo 12: Entrevista a Michèle Salmona por Tatiana Urrea Uyabán (2010).

196 De forma paralela a la arquitectura construida por los habitantes que transmitían la tradición a través de la construcción de sus casas, Salmona se refería al arquitecto Aris Konstantinidis, como una referencia interesante en la exploración de modelos de vivienda popular.

197 Rogelio Salmona en: Albornoz, C. (2011), p.142.



Atenas. La Acrópolis Plano.
 Francastel, P. (1958).



Apanomeria, Grecia "Lo vernáculo clásico".
 Rudofsky, B. (1973).

presente con fuerza en Grecia, en donde encuentra relaciones con su propia casa de infancia, tanto como con la arquitectura moderna que estaba desarrollando en sus dibujos en el Taller de Le Corbusier:

“... Eso me sucedió particularmente en Grecia, donde me topé con elementos muy parecidos a ciertas villas que había en Bogotá. El piso en piedra, el jardín con los olores de los solares de Chapinero. Sentí interés por la arquitectura popular porque me parecía una bellísima expresión de cierta realidad, llena de ingenio y de sabiduría, de discreción y de humildad. Y eso para mí es sencillamente buena arquitectura.”¹⁹⁸

Esta *arquitectura viva*, tal como la define Christopher Alexander,¹⁹⁹ provoca el despertar de los afectos y de las relaciones indirectas con otros referentes. Para Salmona, presentan unas características que la asemejan al centro de su París de los años cincuenta, a los barrios populares de Bogotá, a las construcciones apiñadas en medio del desierto africano: son espontáneas, permiten que la vida pase por entre ellas sin deteriorarlas y al contrario, el paso de los años hace evidente su evolución. Son democráticas, ya que integran en ellas el criterio y el gusto de sus habitantes y finalmente, establecen una relación equilibrada de convivencia con la naturaleza. Todo lo que el joven visitante ve allí, por lo tanto, va a ser atesorado para su práctica años después.

“Se dice que el templo griego, supuesta morada de los dioses, era, más que un recinto, el centro desde el cual se podía abarcar, con la mirada, la plenitud vibrante del paisaje; que su grandeza consistía en permitir la contemplación del lugar y de todos los lugares, en una suerte de visión simultánea. De modo que la función del templo, el alcance esencial de su arte, era la revelación del lugar. El lugar sagrado que se manifestaba, a la vez, como divino y como humano, mostrando la universalidad del dios en la particular construcción humana del edificio.”²⁰⁰

198 Rogelio Salmona en: Arcila, C. (2007), p. 45.

199 En “El modo intemporal de construir” publicado por primera vez en 1979: The timeless way of building.

200 Idem, p. 144.

Sobre el registro de los viajes, es Germán Téllez quien da nombre a una manera, si se quiere, un *método* que Salmona y otros colombianos —que coinciden durante este tiempo en Europa— utilizarán a lo largo de sus exploraciones arquitectónicas. Implementarán y precisarán este mecanismo de trabajo en su proyección de la arquitectura a través de la “yuxtaposición”. “Componer”, es como lo denomina Salmona, pues es la forma de selección y superposición sucesiva de estados de comprensión y propuesta.

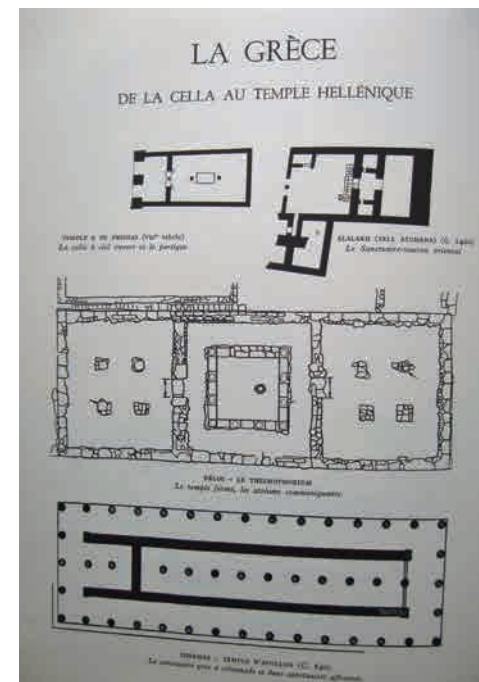
Quienes han trabajado con él, recuerdan el efecto determinante que tiene en su ejercicio y en la formación de sus pupilos, el corte, la sección dibujada del proyecto. Su producción, avanzando a lo largo de un recorrido crea una escenografía detallada de lo que a su paso se va encontrando. Es en la sucesión de cortes donde se soluciona la construcción del proyecto a pesar de la existencia de la planta como partitura general. De manera análoga es lo que va haciendo en cada regreso a los lugares memorables: ir tomando nota sobre lo redescubierto, sobre lo reinterpretado, sobre lo relacionado: cada vez el mismo proyecto y cada vez uno diferente, afectado por el estado de ánimo, por el clima, por el tiempo, por la luz, por el afecto cultivado, por la ansiedad generada a través de la distancia y el retorno.

“Durante estos viajes, todo lo determinamos con unos planos de espacios yuxtapuestos, por ejemplo, recorrer la Alhambra de Granada es una experiencia diferente cada vez. No he logrado repetir el recorrido de la Alhambra, pues para mí cada visita es más extraordinaria que la anterior. Algo que no se puede borrar de la Alhambra es el Palacio de Carlos V, el edificio circular, el patio que obsesiona a Rogelio Salmona. Es el patio del Archivo General de la Nación y es el patio de cuanto diseño se le ocurre a Rogelio. Allí está el original.”²⁰¹

201 Germán Téllez en Urrea, T. (2004), p. 32.



El Partenón.



Planos correspondiente al capítulo Grecia en Los Arquitectos Célebres. Francastel, P. (1958).

4. VIDA Y MUERTE DE UN PLAN PARA BOGOTÁ MODERNA

Todos tenemos la sensación profunda de que hay una ciudad que perdimos. Con ello no se alude solamente a la ciudad que fue, sino también a la ciudad que pudo ser. Cuando uno mira hoy los barrios viejos, no solo las hondas casas ahora llenas de color de La Candelaria, sino las rojas edificaciones estilo inglés de Teusaquillo o de las inmediaciones del Parque Nacional, o ve la Avenida Jiménez desde la plazoleta del Hotel Nueva Granada, percibe de algún modo esa ciudad posible y la proyecta en la imaginación. Los elegantes edificios de cinco pisos, las fachadas suntuosas, las esculturas del edificio de la Gobernación, las grandes puertas del banco Cafetero. Bogotá anheló en algún momento ser una metrópoli a la manera de Londres, de Madrid o de Barcelona. Pero, claro, quería para ello olvidar que estaba en los trópicos americanos, y la mejor manera de hacerlo era olvidando al país que la ceñía, y también a sus multitudes de indios descalzos y de mestizos ebrios de chicha en los zaguanes de la ciudad vieja, en los barrios de las lomas del este. Y a la larga tal vez fueron ese país olvidado y esos seres excluidos los que vinieron a frustrar ese anhelo.

William Ospina.

La relación establecida entre Le Corbusier, El Plan Piloto y Rogelio Salmona, ha sido uno de los grandes interrogantes de esa parte de la historia del urbanismo bogotano. La importancia del encargo no dejó de brillar durante su desarrollo aún bajo las condiciones reinantes: un contexto político movedizo, en el que en un solo año podían contarse tres alcaldes designados para gobernar la ciudad, unas condiciones sociales empobrecidas por La Violencia, el aumento desmedido de la población con todas las necesidades que esto implica y a la vuelta de la esquina, a la espera, una dictadura que truncó el crecimiento de una sociedad más tolerante y democrática, más visionaria y libre que permitiera que su futuro fuese una posibilidad construida por los más brillantes urbanistas del momento.

Hizo falta tiempo, esfuerzo, recursos, herramientas y voluntad política, para comprender que esta propuesta habría cambiado el carácter de la ciudad y de sus ciudadanos. Esto, representa un cargo de conciencia sobre muchos defensores de Le Corbusier, que no dejan de darse golpes de pecho, como si la culpa pudiese ser transferible y retroactiva. Y para los detractores del maestro de la arquitectura moderna, no deja de ser un episodio que por fortuna no se concretó, salvando a la ciudad de un modelo teórico, lejano y abstracto, cuando menos.

Toda una generación de arquitectos importantes estuvo en el Atelier en ese momento. La labor de Germán Samper, tal vez la más constante y juiciosa, ha sido plena y recientemente reconocida a raíz del trabajo —realizado por María Cecilia O’Byrne y Marcela Ángel desde la Universidad de los Andes— titulado *Casa + Casa + Casa = ¿Ciudad?*²⁰²

Sobre Reinaldo Valencia, su vida y su obra, hay un gran vacío. Su carácter reservado y la muerte relativamente temprana, dejan la historia de su participación aún por descubrir. Y en el caso de Rogelio Salmona, sabemos, de una parte, lo que él deseó que creyéramos. Su deliberado silencio sobre algunos temas, dificultó la labor de atar cabos y de relacionar fechas, productos y circunstancias, los cuales debieron ser consultados desde varias fuentes y armados para narrarlos aquí, siguiendo un hilo coherente.

Las publicaciones e investigaciones diversas sobre la labor de Le Corbusier en Colombia²⁰³ y la consulta al archivo de la Fundación Le Corbusier, partiendo del registro o Libro Negro del Atelier, permiten confirmar la participación de los jóvenes que allí trabajaban

²⁰² Ángel, M. y O’Byrne, M. (comp.) (2012).

²⁰³ Entre otros, los principales: O’Byrne, M. *LC BOG. Le Corbusier en Bogotá 1947-1951. Precisiones en torno al Plan Director*; Del Castillo, J. Y Urrea, T. et al. *Bogotá años cincuenta, el inicio de la Modernidad*; Del Castillo, J. *Bogotá, El tránsito hacia la ciudad moderna 1920*. Hernández, C. *Las ideas modernas del Plan para Bogotá* y algunas tesis de la Maestría en Urbanismo y las publicaciones Universidad Nacional de Colombia, entre otras.

y ampliar y precisar la construcción de una cronología detallada de los hechos.

Se trata de esclarecer la participación y la posición de Salmona, en un tema definitivo para el futuro de su ciudad. Los comentarios acerca de estos procesos dejan la impresión de que fue una constante en su vida profesional manifestar el rechazo por el Plan para Bogotá, como parte de su postura frente al dogma de una arquitectura moderna mundial y en contra de su aplicación universal. Su visión sobre la globalización del arte y de la arquitectura, lo llevaba a rechazar la idea de ciudades idénticas en contextos geográficos y culturales disímiles.

Es posible que Salmona demeritara el discurso de Le Corbusier sobre la ciudad y que lograra transmitir a otros las enormes diferencias que tenía con el maestro de la arquitectura moderna. Salmona se ubicó en el ojo del huracán, sumergiéndose en los temas urgentes del momento y al mismo tiempo, tomando distancia para observar de manera crítica la puesta en escena del urbanismo de la época. Para el arquitecto colombiano, de cierta manera resulta conveniente el fracaso de este montaje en Bogotá. Ya tomaría otros rumbos la ciudad una década después.

Contar la historia de la planeación urbana de Bogotá en su momento es imprescindible para entender el lugar del Plan, el lugar de Le Corbusier en esta escena y el papel del joven Salmona, quien durante esta década permaneció en París, lejos de las inmensas transformaciones de la ciudad. Pasarán muchas cosas en estos diez años; Bogotá se moderniza, se extiende, se densifica. Se modificará drásticamente su paisaje.

El Plan Piloto inaugurará, a pesar de no llevarse a cabo, un discurso que propone en la ciudad una cultura de pensamiento urbano, que en adelante será referente para demarcar el camino hacia la construcción de lo público; ese fue y permanece como su gran aporte.

“En Bogotá, Le Corbusier encuentra todo aquello que le resulta preciso para establecer las bases de una gran ciudad moderna: un espléndido

marco geográfico con la imponente cordillera que cierra la ciudad al oriente, el extenso valle que se despliega a sus pies, la ciudad histórica que se recorta de un modo nítido contra el perfil de las montañas y las grandes avenidas que, siguiendo trazas territoriales, constituyen ya una promesa para la futura plasmación de la ciudad abierta. Y, sobre todo, la energía social necesaria para desencadenar ese proceso. Una energía fuera de control que acabó por arrollarle y dejarle fuera de sí mismo”.²⁰⁴

4.1. Urbanismo como obra colectiva

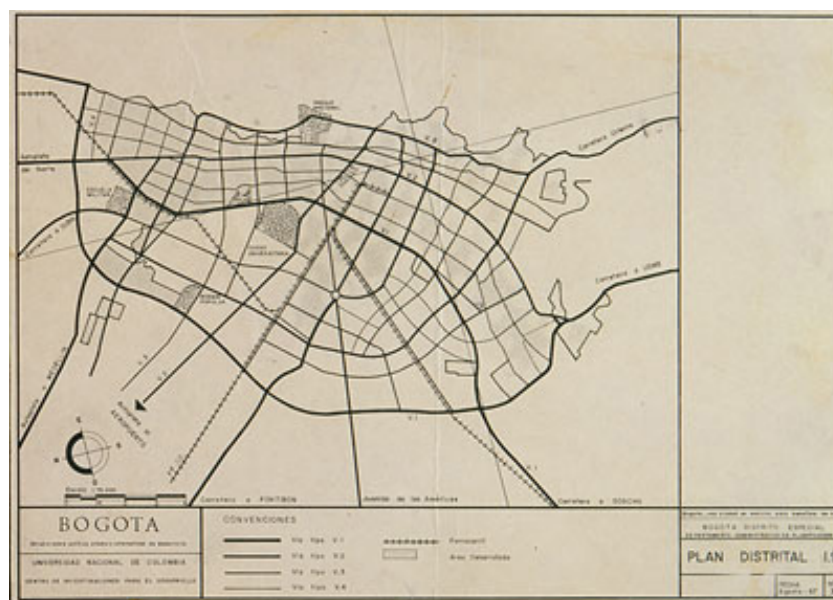
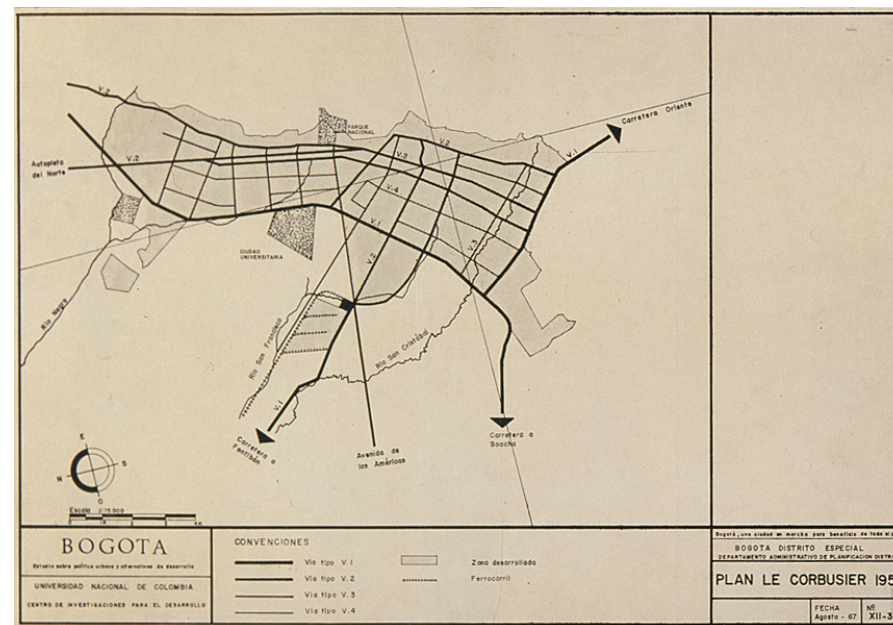
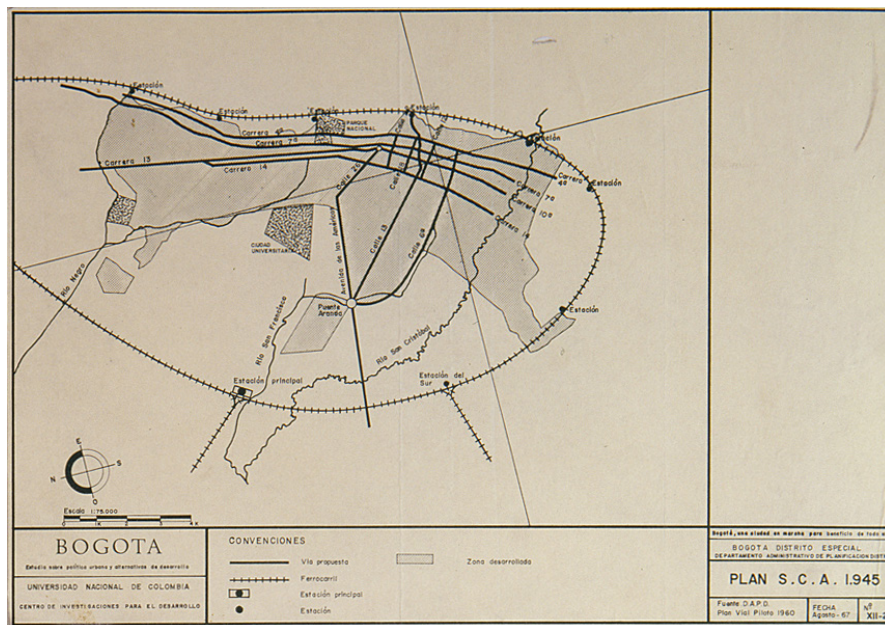
Hay verdaderamente talento en las arquitecturas de Bogotá:
una ausencia de Beaux Arts que abre las puertas
a un cierto espíritu de arquitectura.

Le Corbusier

El crecimiento y los procesos de la ciudad de Bogotá desde la segunda mitad del siglo XX será semejante a aquellos sufridos en las grandes ciudades latinoamericanas para entonces. José Luis Rome-ro lo describe en su libro *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*:

“En un principio —en el shock originario—, el número fue lo que alteró el carácter de la ciudad y lo que atrajo la atención acerca de que algo estaba cambiando. Se vio más gente en las calles; empezó a ser trabajoso buscar casa o departamento; comenzaron a aparecer casas precarias en terrenos baldíos, que muy pronto constituyeron barrios; se hizo difícil tomar un tranvía o un autobús. Pero no se tardó mucho en advertir que empezaba a cambiar el comportamiento de la gente en las calles, en los vehículos públicos, en las tiendas. Antes se podía ceder cortésmente el paso. Ahora era necesario empujar y defender el puesto, con el consiguiente abanono de las formas que antes caracterizaban la “urbanidad”, esto es, el conjunto de reglas convencionales

²⁰⁴ Martí Arís, C. (2008), p. 24.



Planes para la ciudad de Bogotá.
 Archivo de imágenes de la investigación Bogotá Años 50.

propio de la gente educada que habita tradicionalmente la ciudad. De pronto se descubrió que para entrar a un cine había que hacer cola. El número cambió la manera de moverse dentro de la ciudad”.²⁰⁵

El proceso modernizador de la ciudad de Bogotá venía dando ya sus primeros pasos desde los años treinta, de la mano de las propuestas urbanas del urbanista austriaco Karl Brunner, creador y director del Departamento de Urbanismo.²⁰⁶ Este viene a través de sus reflexiones y de los proyectos construidos —urbanizaciones, parques, vías, avenidas y ensanches—, sentaría, entre otras, la base cultural para comprender el urbanismo como obra colectiva.

“El proyecto del urbanista no es obra individual como la del pintor o la del escultor. La obra del arquitecto es más dependiente del material y de la manera de su empleo con que ambos ejercen su influencia sobre la formación del proyecto; pero el urbanista dispone todavía de menos campo de expresión individual, porque su proyecto corresponde más bien a un desarrollo urbano progresivo que a una determinada creación espontánea, y porque, por otra parte, tiene que subordinar sus ideas y sentimientos, en gran parte, a las ideas y pretensiones de la comunidad. Además la oportunidad del urbanista para ejecutar creaciones suyas es desgraciadamente limitada por el hecho de que gran parte de su obra es principalmente correctiva y de previsión.”²⁰⁷

La Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional, a través de los profesores Karl Brunner, Leopoldo Rother y Bruno Violi, dirige a sus alumnos hacia la reflexión del quehacer del arquitecto

²⁰⁵ Romero, J. (2010), p. 349.

²⁰⁶ Bogotá ha sido el escenario de varios planes urbanos. Históricamente, el primer plan es Bogotá Futuro (1922-1925), elaborado por Enrique Uribe Ramírez; Harland Bartholomew propone el Plan Urbanístico Integral (1930) y Karl Brunner propone el Plan de Mejoras y Obras Públicas (1933-1948). Se proponen también el Plan Soto Bateman (1944), el Plan Vial de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, SCA (1945) y el Plan Vial Revista Proa (1946), para el época.

²⁰⁷ Karl Brunner en: Museo de Arte Moderno de Bogotá, Universidad de los Andes, Universidad Nacional.(1989), p. 20.

respetuoso del medio ambiente cuya obra debería ser una ampliación de éste. La primera generación egresada de esta Universidad, que se vinculará luego con la academia —como profesores de la Universidad de los Andes— o con entidades estatales, seguirán estos principios como derrotero en la mayoría de los casos, ruta esencial a seguir para la planeación de las ciudades colombianas.

La academia se involucrará también en los temas de ciudad y de política. La Universidad Nacional de Colombia y sus estudiantes de arquitectura siguen de cerca a Josep Lluís Sert, Lewis Mumford, Sigfried Gideon, Patrick Geddes y Le Corbusier. También la Universidad de los Andes, recién fundada, abre sus clases de arquitectura con sus textos como guías.

La modernidad había traído consigo el adelanto en las comunicaciones; el país de regiones, surcado por una cordillera dividida en tres ramales, piensa de manera diferente las ciudades sobre sus atributos y posibilidades. La aviación comercial permite una relación jamás sospechada y Bogotá, esa ciudad en una meseta inmersa en los pliegues de la cordillera, podría convertirse ahora en puerto a pesar de estar tan lejos del mar.

“El avión en Colombia en 20 años, modificó su compleja topografía. Las caprichosas y empinadas montañas se aplanaron. Hoy, este es un país plano, tan plano como un billar, como nuestros Llanos Orientales, como las pampas argentinas (...) El transporte aéreo en Colombia ha creado núcleos urbanos y centros de intercambio; extensas y apartadas regiones paulatinamente están ligando sus actividades a la economía nacional.”²⁰⁸

Durante la década de 1940, se propondrán planes que intentarán guiar el desarrollo urbano de esa ciudad que empieza a crecer sin control alguno.²⁰⁹ El Acuerdo 21 de 1944 —Plan

²⁰⁸ *Los caminos de Colombia* en Revista Proa (22).

²⁰⁹ Para el año de 1938 Bogotá posee 325. 650 habitantes. En 1951 se cuentan 715. 250.



Campanas en el cerro sobre la ciudad de Bogotá. Década de 1950.
Archivo privado.



Condiciones de vida la población desplazada por La Violencia a la ciudad de Bogotá en la década de 1950.
Archivo Fotográfico de Sady González.
BLAA.



Soto-Bateman—, propone una primera zonificación de la ciudad; conceptos normativos, índices de ocupación y ubicación para las zonas residenciales en la ciudad y la construcción de varias vías sobre un sistema de valorización.

Apenas planteado este plan, surgirán contrapropuestas; la Sociedad Colombiana de Arquitectos - SCA, en 1945, debate la propuesta de la Administración de la ciudad, y plantea el Plan Vial, conjunto con la necesidad de crear un Departamento de Planeación Municipal, como ente independiente encargado de administrar los temas de planeación urbana. El Plan Vial de la SCA, propone conectar la ciudad a través del ferrocarril, una vía circunvalar y ampliar y construir infraestructuras, entre otras.

La *Revista Proa*²¹⁰, en 1946, reinterpreta las ideas consignadas aquí y el arquitecto Carlos Martínez, su director y fundador —abanderado de las ideas de la modernidad y fundador y exdirector de la SCA—, divulga la propuesta a la par con los nuevos postulados. *Proa* presenta el Plan Vial, que consta de dos mallas para la movilidad y la reestructuración del centro de la ciudad. Se traza la Avenida de Las Américas que inicia el crecimiento de ésta hacia el occidente, como una propuesta para ensanchar la ciudad contenida y lineal:

“...Hay ciudades edificadas en mármol: Atenas o Roma, y otras están hechas en piedra: París, Bruselas, Madrid. Algunas son de acero: Nueva York, Toronto, Chicago. En ellas las demoliciones son costosas. Pero Bogotá es una ciudad de TIERRA y esta consideración no debe limitar nuestro entusiasmo cuando iniciemos su arrasamiento y demolición definitivos.”²¹¹

210 Revista fundada por Carlos Martínez en asocio con los arquitectos Manuel de Vengoechea y Jorge Sanín en 1946. Se convirtió en la primera revista de arquitectura y urbanismo del país y en una de las más importantes de América Latina.

211 *Revista Proa*, (SN), agosto de 1946, 21.

Esta publicación periódica de arquitectura en el país, se dedicó a divulgar los proyectos y propuestas que traía el Movimiento Moderno y preparará el terreno, entre otras, para la recepción de las propuestas del Plan Piloto de Le Corbusier.

La Nación expidió un artículo en la Ley 88 de 1947, que ordenaba la elaboración de un plan regulador de urbanismo en municipios con presupuesto superior a \$200.000 pesos. Esto involucraba a una parte importante del sistema de ciudades principales del país, en primera línea, a Bogotá, Medellín y Cali.

Le Corbusier, es invitado este año, por el gobierno de Bogotá para desarrollar la carta de navegación de la ciudad, en un intento por entrar en las filas de las grandes ciudades mundiales firmadas por el maestro, así como de conjugar los ánimos y recursos coincidentes para impulsar la ciudad hacia un horizonte menos precario y más esperanzador. El ambiente era propicio para la llegada de la *modernidad*.

En los diarios se anuncia la llegada del arquitecto, en las Universidades los alumnos esperan asistir a las conferencias. El tema es asunto de debate. Un diario vespertino en la capital promueve la visita e informa al público general sobre la función del invitado y su importancia:

“Hago planos. Soy arquitecto y urbanista: HAGO PLANOS. Mi temperamento me precipita al goce del descubrimiento; son mi pasión el movimiento, el crecimiento, la expansión, el mecanismo mismo de la vida. Por lo tanto hago planos teniendo en cuenta las realidades presentes, expresando la fisonomía de hoy. Hago (1922) los planos “de una ciudad contemporánea de una ciudad de tres millones de habitantes”. ¡Todos mis exégetas, sin excepción hablan de mí “Ciudad Futura”! En vano protesto; afirmo ignorar el porvenir y conocer sólo el presente. “Nó (sic)- se me contesta como una estratagema —que es cobardía— se ocupa usted del porvenir”; lo que deja sobreentendido que “ellos” (todo el mundo) se ocupa del presente. ¡Mentira! Con toda la modestia del buscador me apegó al presente, al contemporáneo,



Homenaje a Le Corbusier con motivo de su visita a Bogotá
FLC.



Fotografía enviada por Le Corbusier desde Bogotá, en junio de 1947.
Desde el Buzón del Hotel granada en la Carrera Séptima con Avenida Jiménez.
FLC



NOTAS

EDITORIALES

La visita de Le Corbusier

En los arquitectos de selección, aquellos que se interesan por los nuevos derroteros de la Arquitectura, es ocupación casi cotidiana analizar la obra y la persona del Sr. Carlos Eduardo Junneret, mejor conocido por el nombre de Le Corbusier (1); ahora que visita a Bogotá, el ámbito de las conversaciones se ha dilatado apreciablemente y de él se ocupan los intelectuales y gentes de prestancia, así lo demandan la personalidad y el valimiento del visitante. Sus libros, sus conferencias, sus indicaciones y sus obras abarcan latitudes universales. Puede afirmarse que bajo su influencia, en todas las ciudades, miles y miles de arquitectos trabajan afanosos y preocupados en la interpretación de sus doctrinas.

De la visita que Le Corbusier hace a Bogotá y de sus observaciones y consejos puede depender en mucho la modelación urbanística de esta ciudad; decimos "puede depender" por saber y conocer sus antecedentes, sobre todo aquellos que se relacionan con la demolición y arrasamiento definitivo de un buen sector del centro de París y las que se refieren a la proclamación de que "la casa es una máquina para vivir"; y aquí hay muchas gentes timoratas que se interesan en conservar lo inútil, y poco o casi nada saben de máquinas.

Para Bogotá y particularmente para el gremio de arquitectos, esta visita es motivo de justo orgullo, de imponderable valía y prenda de prestigio ante el mundo internacional de arquitectos, urbanistas y planificadores.

Entendemos que la visita será corta, pero es el caso de poner un gran empeño para que sea tan larga como posible, quizá oficialmente se podría diligenciar una contribución, o un aporte a un estudio básico del Bogotá futuro, de cuyo estudio sacará la ciudad grandes provechos y el gremio de Arquitectos lecciones de gran utilidad para aplicarlas después a otras ciudades de Colombia.

(1) Charles Edouard Jeanneret nació en Chaux-de-Fonds, ciudad suiza, en el año de 1887 inició sus estudios siendo joven con los cursos de grabado y orfebrería. Más tarde viajó a través de casi todos los países europeos tratando de colmar la ansiedad que le habían despertado los temas relacionados con la Arquitectura. Al llegar a París fijó su residencia y desde 1919 en adelante como el Talano griego se ha ocupado de mantenerla despierta. Es pintor, alarmano, urbanista, arquitecto, crítico de arte, y como escritor sus obras principales han sido traducidas a casi todos los idiomas.



"HAGO PLANOS"

Soy arquitecto y urbanista: HAGO PLANOS. Mi temperamento me precipita al goce del descubrimiento; son mi pasión el movimiento, el crecimiento, la expansión, el mecanismo mismo de la vida. Por lo tanto, hago planos teniendo en cuenta las realidades presentes, expresando la fisonomía de hoy. Hago (1922) los planos "de una ciudad contemporánea de tres millones de habitantes". ¡Todos mis exégetas, sin excepción, hablan de mi "ciudad FUTURA"! En vano protesto; afirmo ignorar el porvenir y conocer sólo el presente. "No, se me contesta con una estratagema que es cobardía: se ocupa usted del porvenir"; lo que deja sobreentendido que "ellos" (todo el mundo) se ocupa del presente. ¡Mentira! Con toda la modestia del buscador, me apegó al presente, al contemporáneo, al hoy y "ellos" viven de AYER y viven AYER. Este es el drama de los tiempos modernos.

LE CORBUSIER

Hago Planos. Anuncio de la visita de Le Corbusier a Bogotá, publicada en un diario de circulación local.
Prieto, L. (2013).

Editorial de la Revista Proa "La visita de Le Corbusier"
Revista Proa (7).

al hoy y “ellos” viven de AYER y viven AYER. Este es el drama de los tiempos modernos. *Le Corbusier*”.²¹²

El Plan Piloto de Bogotá, formará parte de una serie de intentos por ordenar el territorio urbano en aras de su despunte hacia el futuro. Aún dentro de esa variedad de propuestas que hacen evidente un clima propicio para la planeación, así como la construcción de una cierta cultura urbana, resulta paradigmático, pues representa el encuentro de dos posturas imprescindibles en los CIAM, en los albores de una década definitiva para el crecimiento de la ciudad: la de Le Corbusier, apoyada en las cuatro funciones y centrada en la aplicación práctica de la Carta de Atenas —escrita en 1933—, y la de Josep Lluís Sert cuyo Centro Cívico concentra los temas más espirituales, reclamados por las nuevas generaciones representadas posteriormente en el Team X.

“Estos planteamientos realizados para Bogotá mediante un plan moderno cumplieron un ciclo evolutivo que se conectó con condiciones locales e internacionales, resultado de la mezcla de ideas muy elaboradas por la cultura urbanística y de nuevas aproximaciones a la ciudad manejadas por la crítica y por los CIAM. Bogotá parece ser uno de los hitos de esta historia: fue un caso excepcional por una coincidencia nunca antes presente en ningún plan: el encuentro de dos posiciones o miradas sobre la misma ciudad y su convivencia durante todo el desarrollo del plan, desplegadas por dos pilares de la teoría urbana moderna: Le Corbusier y José Luis Sert...”²¹³

La IX Conferencia Panamericana de 1948, celebrada en la ciudad de Bogotá —la presentación de los proyectos para su preparación fue hecha por el alcalde Fernando Mazuera en 1947—,

²¹² Aviso con el cual se anuncia la llegada del arquitecto suizo a Bogotá, en el diario *El Espectador*, junio 18 de 1947.

²¹³ Hernández, C. (2004), p. 17.

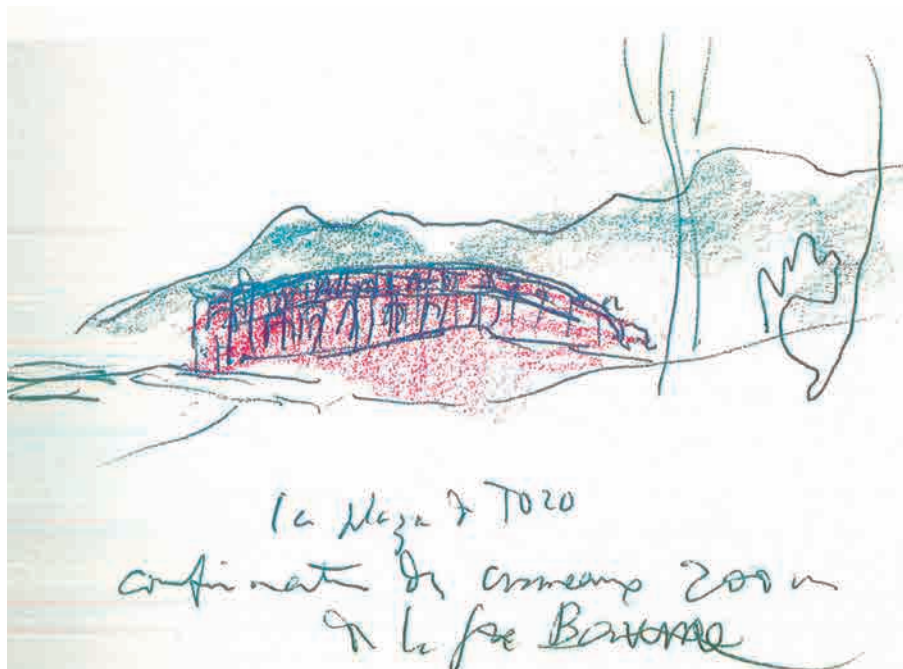
surgió como la oportunidad para canalizar los recursos planteados con anterioridad y de cristalizar proyectos que en todas las escalas presentaban resultados construidos: hechos reales para la ciudad que debía apuntar a un futuro acorde con los tiempos modernos, así fuese, como principio, poner en orden la casa, para recibir la visita de los países invitados. Se construyeron complejos de vivienda en la Avenida Caracas, en el centro y norte de la ciudad, para recibir a las comisiones de los diferentes países, se llevaron a cabo importantes obras de ornato en los principales parques y avenidas; el Capitolio, el Palacio de San Carlos, la Estación del Funicular de Monserrate y el restaurante El Venado de Oro, y el Paseo Bolívar entre otros, fueron remodelados o construidos como puntos imprescindibles de los recorridos turísticos.

Entre 1947 y 1951, Le Corbusier visitaría cinco veces Bogotá, para entrevistarse con las autoridades y recoger y sintetizar el material de trabajo que sustentaría su investigación y propuesta del Plan Piloto como modelo de la ciudad y Plan Regulador como instrumento del anterior. El 2 de marzo de 1947, Le Corbusier firma el contrato para elaborar un plan urbanístico para la ciudad.

El 9 de abril de 1948, el “Bogotazo”, marcó para la memoria de la ciudad, el inicio de la construcción de la ciudad moderna.²¹⁴ Se llevarían en adelante, planes urbanos y económicos, bajo modelos particulares de funcionamiento administrativo del Estado y la ciudad.²¹⁵ La destrucción del centro fundacional y de algunas de

²¹⁴ “En infraestructura metropolitana se desarrollaron los siguientes proyectos: sistema de represas y embalses del norte de la Sabana: Neusa y Sisga, primeras autopistas regionales del norte y del sur y vías urbanas, arterias construidas con tecnología de punta y nuevas redes maestras de acueducto, alcantarillado y energía eléctrica. Bogotá se fortaleció como centro primado para la prestación de servicios al país y las inversiones se dirigieron básicamente hacia cinco sectores: comunicaciones, salud, servicios administrativos y empresariales.” Ver: Del Castillo, J; Urrea, T, et al. (2009), p 25.

²¹⁵ El hecho que estimuló la producción de planes municipales fue el Acuerdo 88 de 1948 según el cual el Ejecutivo podía contratar a técnicos extranjeros de reconocida fama internacional para formular los anteproyectos de regulación de la ciudad. “En el caso de Bogotá, no fue la primera vez que se pensó la



Apunte de Le Corbusier de la Plaza de Toros, con los Cerros orientales al fondo.
FLC.



Apunte de Le Corbusier: Bogotá 2800 metros de altitud.
FLC.

las nuevas construcciones tras los disturbios de ese día, llevaron a la necesidad de crear y poner en marcha una serie de herramientas que permitieran la reconstrucción de la ciudad sobre una nueva normativa. La Junta de Reconstrucción se apoya en diversos préstamos y se debate entre la posibilidad de derrumbar definitivamente o reconstruir aquello se considera vale la pena conservar. Las rupturas en el tejido abren la puerta también a las propuestas de la modernidad:

“La respuesta del sector oficial a esta situación de destrucción aunque lenta, se empezó a manifestar dictando una serie de medidas encaminadas a superar la crisis producto de lo sucedido el 9 de abril: ensanchar las calles del centro y abrir nuevas avenidas para la ciudad, facilitar la penetración al centro —por la carrera Séptima— de buses de gasolina, unificar los precios y solares subdivididos en un solo ente jurídico y demoler las viejas casonas existentes; dichas medidas fueron tomadas mientras se hacía efectivo un préstamo de banqueros norteamericanos, ofrecido el 10 de abril de 1948 por un monto de 10 millones de dólares que debía ser destinados para la reconstrucción del centro.”²¹⁶

En 1949, la Misión del Banco Internacional —posteriormente Banco Interamericano de Desarrollo - BID—, liderada por el economista Lauchlin Currie, tuvo como propósito impulsar el desarrollo económico del país. Efectuó un diagnóstico y redactó las *Bases de un Programa de Fomento para Colombia* (1950-1954). Identificó como los principales obstáculos para la productividad y el desarrollo económico la escasa productividad del trabajo, el

bajo nivel de vida de la población, así como su deficiente sistema de transporte.²¹⁷

“Una de las primeras medidas que se ejecutaron a través del decreto 1370 del 28 de abril de 1948, fue la expropiación y ocupación de los edificios de la manzana ubicada entre la carrera 7 y 8 entre calles 7 y 8, para la relocalización del ejército, ministerios y oficinas gubernamentales y estar así en contacto permanente con la Presidencia de la República. El 25 de Agosto de 1948 a través del acuerdo 61 emitido por el Concejo se dispone la ampliación de algunas vías del centro, de acuerdo a un plan urbano que se había hecho público desde mayo del mismo año, y que indicaba los nuevos paramentos del sector general ubicado entre la carrera 4 y la Avenida Caracas y las calles 10 y 22 (...) Unos días antes del acuerdo 61 que dispone la ampliación de alguna vías, sale el decreto 1286 del 21 de abril del mismo año, sobre “régimen de la propiedad de pisos y departamentos de un mismo edificio”, que busca promover y facilitar la iniciativa de desarrollar grandes edificios de 13 pisos en manzanas completas, rodeados de estructuras de no más de nueve metros o dos pisos, construidos en común por los propietarios de las manzanas según recomendaciones de Le Corbusier; ésta era una de las bases del proyecto de recuperación del centro, por lo que se buscó prohibir las “construcciones provisionales” o transitorias que reemplazaran las viejas estructuras con otras más nuevas (...) El efecto de todas estas medidas fue precisamente el que se quería evitar: la construcción en altura pero predio a predio y no por manzanas, primero de estructuras permanentes y luego de estructuras transitorias que empezaron a aparecer en la década de los 50.”²¹⁸

El informe final de la *Misión Currie*, proponía por otro lado, un programa de desarrollo económico destinado a mejorar la salud

ciudad bajo el esquema del plan. Se pueden citar como antecedentes el Plano de Bogotá Futuro de 1919-25, el Plan para el Desarrollo Urbanístico de Bogotá 1936, del urbanista austriaco Karl Brunner o el Plan de la Sociedad Colombiana de Arquitectos 1945”. Del Castillo, J; Urrea, T, et al. (2009).

²¹⁶ Urbina, A. (2009), p. 156.

²¹⁷ Para 1948, el país contaba con 12.000 km de carreteras nacionales y 8.000 km de carreteras departamentales, con únicamente 784 km pavimentados.

²¹⁸ Urbina, A. (2009), pp. 156,157.

"Bogotá es una ciudad sin modelar, opina el gran urbanista Le Corbusier."
Hernando Santos

RTES 17 DE JUNIO DE 1947 —

POR AVIC

Bogotá es una Ciudad Sin Modelar, Opina el Gran Urbanista Corbussier

Diez días permanecerá en Colombia. — Sus opiniones sobre la capital. — Varias anécdotas de Nueva York. — Tratará con el alcalde los graves problemas de la ciudad.

UN REPORTAJE DE HERNANDO SANTOS C

FONDATION LE CORBUSIER

Los estudiantes de arquitectura de Bogotá y con ellos todos los arquitectos, ingenieros y urbanistas de la ciudad tuvieron ayer su día magno. En un avión de la Avianca llegó, en las horas de la mañana, el famoso arquitecto, urbanista, pintor y excelente escritor Charles Edoúard Jeanneret, más mundialmente conocido por el nombre de Le Corbusier.

Invitado por el ministro de educación nacional, doctor Zuleta Angel, Le Corbusier permanecerá en la capital 10 días. Su visita es un acontecimiento fundamental. Viene de recorrer parte de América. Seguirá su gira por los países del sur, regresará después a Francia y continuará revolucionando la técnica de la arquitectura y urbanización modernas.

LA LLEGADA

La noticia de su llegada a Bogotá fue bien pronto conocida por todos los estudiantes de arquitectura de la Facultad Nacional. Se trasladaron a Teledo e invadieron con gritos de "Abajo la Academia!", "Viva Corbusier!", el aeródromo en donde debía aterrizar tan distinguido visitante. Una frenética ovación estalló al descender este del avión, y acompañándolo con los pitos y las sirenas de sus automóviles, Le Corbusier hizo una entrada triunfal a Bogotá.

SU VIDA

Nacido en Suiza, viajó desde temprana edad a París, considerándose como ciudadano francés. Pronto comenzó a revolucionar el ambiente urbanista de la capital francesa con sus teorías



LE CORBUSIER

(Continúa en la última página) ayudará a hacer la ciudad mejor fea...

POR AVIC Bogotá es Una Ciudad Sin Modelar

Opina el Gran Urbanista Le Corbussier

FONDATION LE CORBUSIER
(Continuación de la página primera)

y conferencias que publicó y dictó sobre estos temas. Su técnica fundamental se puede basar en este simple principio: el funcionalismo de la arquitectura. Más claramente explicado: el construir y edificar todo de acuerdo con un plan. Hacer las cosas para lo que son. Todo esto enmarcado dentro de un maravilloso sentido del arte y poniéndose al día con la época en que vivimos. Va un ejemplo: esta es la época del automóvil. El automóvil está construido para andar a un mínimo de 60 kilómetros. Las ciudades ya han atravesado y la época y la construcción de sus calles, la pequeñez de sus avenidas impiden que el automóvil cumpla con su función de aprestar el ritmo de la vida. Le Corbusier da la solución a este problema.

El mundo en sus manos sería reducido a una simple expresión. Construiría todo hacia arriba. Un comentario grupal suyo sobre Nueva York, fue el siguiente: "Los rascacielos son pequeños, empujados pequeños". A Buenos Aires lo reduciría a 10 rascacielos gigantes, la demás serían "jardines, avenidas, parques".

Esto ha causado la revolución arquitectónica. Como todos los revolucionadores fue acerbamente combatido en Francia. Por hoy tiene su recompensa en el sitio y puesto que ocupa en su país. Ha sido encargado asesor de la reconstrucción de Francia. En todo el mundo su nombre es aclamado como bandera por los arquitectos modernos, sus conceptos pedidos por las más famosas ciudades del mundo. Moscú, Nueva York, Londres, han tenido en cuenta sus opiniones para la construcción de ciudades y ampliaciones futuras.

SU OPINION DE BOGOTÁ

Poco es lo que alejó a conocer ayer de nuestra capital. Rodado de sus ardientes admiradores universitarios. Acompañado del presidente de la Sociedad de Arquitectos de Colombia, doctor Carlos Martínez, de los arquitectos Hernando Vargas Rubiano, Gabriel Largacha y Alvaro Hernández, recorrió en las horas que le fue libre los barrios de Bogotá.

Su primer deseo es conocer los barrios pobres visitarlos, ver el aspecto de sus habitantes. Su concepto sobre la arquitectura es esencialmente sociológico.

LAS SIETEVEINTAS Y LA ARQUITECTURA

"La raza es pequeña", fue su primer comentario. Seguidamente preguntó con mucho interés acerca de las sieteveintas en Bogotá. Para Le Corbusier esto es fundamental. Las ciu-

dades, las habilitaciones de que deben constar los edificios están basados en el hecho de que existe el servicio doméstico y no.

FRASES CELEBRES

Le Corbusier es un hombre de frases. De frases llenas de inteligencia, humorismo y profunda filosofía. He aquí algunos de sus comentarios durante la visita a Bogotá:

Al mostrársele un plano de la ciudad, comentó al ver el sitio en donde estaba la Ciudad Universitaria: "¿Es el secundo de la capital?"

Y contemplando desde la Sabana el panorama, dijo: "Debe hacerse entrar el paisaje en la urbanización".

Para gremio de los urbanistas, se mostró satisfecho y gustó más el Bogotá antiguo. Le pareció más planificado el diseño de los españoles. Ellos construyeron un Santa Fé de acuerdo con un plan, pero llegaron los urbanistas modernos y todo se enredó.

Hay calles que no tienen razón de ser y las que de verdad se necesitan no se han construido.

UNA CASA RUDIMENTARIA

La casa construida por un campesino en la forma más rudimentaria y sencilla, fue contemplada detenidamente por el famoso urbanista. Este campesino había cumplido una verdadera función planificadora. Había dado a la vivienda el sitio y el cumplimiento exacto que debía. Sin adornos innecesarios, sin exceso de comodidades el artesano había desarrollado un principio de Le Corbusier.

Muchas y muy sabias enseñanzas recibieron nuestros arquitectos y urbanistas de esta reconocida autoridad mundial.

Ojalá el municipio de Bogotá lo tuviera en cuenta. Bogotá tiene en su seno la solución de su problema fundamental, su planificación y debe aprovecharla.

EL CATALOGO NACIONAL

Para sorpresa de todos, Le Corbusier se mostró encantado con el catálogo nacional, lo encontró sobrio, elegante y muy adecuado para lo que está destinado. En cambio la Ciudad Universitaria no fue de su gusto, no tenía técnica, ni plan alguno; está planeada con un desorden alborador.

Durante la permanencia de este gran arquitecto, se le ha preparado el siguiente programa:

Do él debe destacar las dos conferencias que dictará en el Teatro de Colón y que tendrán una fundamental importancia. También ha sido invitado por el alcalde de la ciudad a su finca de Floridablanca, y en ella se

tratará sobre la ciudad de infinitud de problemas.

Martes: I almorzo por la ciudad. II Rueda de periodismo.

1 p. m. Almuerzo en el Jockey Club, ofrecido por el Ministro de Educación Nacional.

Miércoles: 6:15: Primera conferencia en el Teatro de Colón. Tema: "El Urbanismo como Supremo Ordenador Social".

Jueves: 11 a. m. Visita a la Facultad de Arquitectura.

1 p. m. Almuerzo en las residencias. 9 p. m. Banquete ofrecido por la Sociedad Colombiana de Arquitectos.

Viernes: 6:30. Segunda conferencia. Tema: "Caracteres Mundiales y Regionales de la Arquitectura Moderna".

Sábado, domingo y lunes: Invitación del alcalde Mazuera a su finca de "Floridablanca", en Fluscauca.

UNAS CUANTAS ANECDOTAS

Para terminar este reportaje voy a extrañar unas cuantas anécdotas de los dos artículos que el "New Yorker" dedicó a Le Corbusier a su llegada a Nueva York, en su reciente visita a los Estados Unidos:

Mr. Robert Moses, director de urbanismo de Nueva York, no era partidario de la visita de Le Corbusier: "¿Qué puede hacer ese tipo extranjero que desconoce todos nuestros problemas, principiando por la composición del suelo?" Sin embargo, en una mañana fría e inoportuna de primavera, llegó Le Corbusier a Nueva York.

Le Corbusier ha dedicado muchos años al estudio del urbanismo, palabra que según él comprende no sólo la vida en una ciudad sino los problemas sociológicos y económicos que encierra este modo de vivir. Según el arquitecto, la mayoría de los habitantes del planeta se compone de idiotas, necios y pobres que todavía no han comprendido que tan mal viven.

La visita de Le Corbusier a Nueva York, fue auspiciada por el Museo de Arte Moderno, que le había preparado un alojamiento en el propio Museo, por considerarlo más barato. Al llegar al museo, el delegado de los Invitados y del Instituto Francés le hizo saber esta determinación: Le Corbusier gritó: "Je m'en fiche de l'Institut Français, prefiero el Waldorf Astoria, estoy seguro de que Mr. Rockefeller pagará la cuenta". Luego le preguntó al delegado: "¿Dónde están los fotógrafos?" Mr. Jacobs se dirigió a un fotógrafo, quien le manifestó que ya no tenía películas, pero que podría hacerle el truco de enfocar la máquina. Un poco más tarde llegaron varios fotógrafos y entonces Le Corbusier les dijo: "No se molesten" y sacó un paquete de fotografías, dándole una a cada fotógrafo, a razón de \$ 5 dólares. Como excusa, dijo que quería de proteger a los fotógrafos franceses que habían tomado las fotografías y que el dinero era para ellos. Su declaración de que los "Skyreppers", de Nueva York eran muy pequeños causó sensación; pero el arquitecto declaró que era una "chamaza" y que lo que él realmente había querido decir era que los edificios eran como un paquete de agujas muy agrupadas, cuando debían ser como grandes ovillos, muy separados uno del otro, con espacios para parques y campos de recreo.

del pueblo y sus niveles básicos de educación. Esto implicaba mejorar la calidad de vida de la ciudad, atendiendo las necesidades básicas: reducir el analfabetismo, proporcionar dietas balanceadas a la población, otorgar vivienda y servicios públicos baratos; estos objetivos se lograrían por medio de un aumento en la productividad, una mejor distribución de la renta y mayores créditos e inversiones del exterior, así como empezar a construir una red viaria que permitiera la interrelación con las principales ciudades y puertos.

Durante la presidencia del conservador Laureano Gómez (1950-1951), se designó como Ministro de Obras Públicas a Jorge Leyva, quien siguiendo las recomendaciones de la *Misión Currie*, se propuso crear un *Plan Nacional de Obras Públicas* que desarrollaría únicamente los proyectos del gobierno: adecuar los cinco puertos principales del país —Cartagena, Barranquilla, Santa Marta, Buenaventura y Tumaco—, articular la red existente de ferrocarriles a través de una línea nueva paralela al río Magdalena y reconstruir las troncales nacionales con especificaciones técnicas adecuadas.

Los estamentos públicos —representados en la alcaldía— y privados —la Asociación Nacional de Industriales, ANDI, la Federación Nacional de Comerciantes FENALCO, la Sociedad Colombiana de Ingenieros SCI y la SCA—, se reúnen alrededor de los temas de la ciudad y amparados por el Decreto 407 de 1951, conforman la Junta de Planificación de la ciudad. Ese mismo año, se aprueban por decreto²¹⁹ algunas de las vías afectadas por el Plan Piloto propuesto por Le Corbusier.

En 1953, el Alcalde de Bogotá, coronel Julio Cervantes y el Gobernador de Cundinamarca, Luis Caro Escallón, pidieron la colaboración de los economistas Enrique Peñalosa Camargo y Lauchlin Currie, miembros del Comité Nacional de Planificación, para la formulación del *Plan Fiscal y Administrativo* para la ciudad. El diagnóstico vuelve naturalmente a hacer evidente la saga de problemas tradicionales de la ciudad: el rápido crecimiento de la población,

la escasez de agua, energía, teléfonos, transportes etc., así como de los problemas de tránsito y las necesidades financieras del país. El Plan, orientado hacia la reorganización de la administración pública y la priorización de las inversiones en la ciudad, propuso convertir el municipio de Bogotá en un Distrito Especial con la anexión de los municipios cercanos, planear servicios para una región metropolitana con dos millones de personas proyectadas para el año 1990 y suministrar servicios públicos básicos, como una condición indispensable para su progreso industrial y comercial.

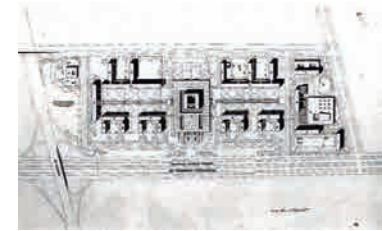
El coronel Rojas Pinilla —en el poder tras un golpe de Estado—, se comprometió a cumplir el *Plan Regulador* entregado por Sert y Wiener, pero sus propias limitaciones de dictador latinoamericano, lo llevaron rápidamente a olvidarse de un futuro como legado y se concentró en la ejecución urgente de proyectos estratégicos desde el punto de vista militar: el aeropuerto Eldorado, el Centro Administrativo Oficial - CAO²²⁰ luego Centro Administrativo Nacional - CAN, sede de los Ministerios en proximidad al aeropuerto, y la Autopista Norte. Proyectos que abrirán la ciudad hacia el mundo y la región, arrastrando con ello la expansión de la ciudad moderna, intención desechada por el *Plan Piloto*, que preveía un área urbana más contenida para una población limitada. Este es el preámbulo para la creación en 1954 del Distrito Especial de Bogotá²²¹, conformado por los municipios de Bogotá, Usme, Bosa, Fontibón, Engativá, Suba y Usaquén.

Este cambio de perímetro conllevó necesariamente a un cambio de escala en la planeación de la ciudad. El Plan Regulador de Sert y Wiener, quedó desbordado porque esta decisión política, no solo ampliaba el área urbana, sino su complejidad. Como respuesta del Estado ante las necesidades urgentes y para atender una población obrera y migrante en aumento, así como una nueva clase media,

²²⁰ El proyecto fue encargado a la firma norteamericana Skidmore, Owings and Merrill.

²²¹ Decreto 3640 de 1954.

²¹⁹ Decreto 480 de 1951.



Propuesta urbana para el CAO, hoy Centro Administrativo nacional.
MDU.

PLANO DE ZONIFICACION DE BOGOTA

APROBADO POR EL ACUERDO 21 DE 1944



1944

se reforzó la construcción en serie de barrios patrocinados por entidades estatales en nuevas zonas de la ciudad.

Para 1957, la Oficina de Planeación Distrital, intentaba seguir el *Plan Piloto* ya desdibujado de sus principios humanistas por la inminencia de la realidad avasallante. Se dividió la ciudad en zonas residenciales, industriales, agrícolas y de reserva de recursos. El *Plan Distrital* de 1958, retoma estas propuestas, así como algunos de los principios propuestos por Le Corbusier, Wiener y Sert, en un esquema físico semicircular no contemplado en su momento. El Centro Administrativo se conserva en su localización impuesta por Rojas Pinilla; la industria se ubica en el eje oriente-occidente siguiendo las preexistencias, con grandes áreas de vivienda y comercio a sus costados norte y sur. La zonificación categoriza vivienda, administración, almacenes, centros comerciales, industria, espacios verdes y *áreas de reserva*. Se abren vías que conectan el centro de la ciudad con su periferia y se conforma la Avenida Circunvalar.

Sin la dictadura en el poder —1953 a 1957—, el Consejo de la ciudad se reinstala, pero tarda su tiempo en debatir, confrontar o decidir. Bogotá desborda sus límites y su territorio se ve salpicado por barrios planeados sobre los principios modernos, sus vías se extienden más allá de los pantanos y sobre las laderas. El crecimiento informal se acrecienta, se construyen barrios al sur y sur occidente por autoconstrucción y de manera ilegal. Los nuevos barrios a cargo de urbanizadores no contemplan necesariamente la capacidad de servicios públicos, educativos, ni vías de acceso. En los Cerros Orientales, hacia el norte y en el extremo sur, se explotan canteras y a sus alrededores se levantan las invasiones de oportunidad. El centro se interviene, las nuevas vías rompen el tejido fundacional. Bogotá se encuentra en una fase indefinida entre la destrucción de parte de su pasado y obsolescencia y la obra negra previa de un paso definitivo hacia la construcción de su futuro.²²²

222 Posteriormente se elaboró el Plan Distrital de 1961, bajo la administración de Jorge Gaitán Cortés, quien pretendió dar continuidad a los procesos planificadores

“ (...) y siguiendo los preceptos del urbanismo racionalista preconizado por figuras del movimiento modernista como Le Corbusier, y luego con la llamada planeación integral, la segregación social adquiriría una forma más definida y más permanente con la aplicación del instrumento de la zonificación. Este instrumento, utilizado con éxito en las ciudades de Estados Unidos desde la primera mitad del siglo XX para ordenar el uso que se le da al suelo urbano tendría un papel creciente en la práctica del urbanismo en Bogotá, especialmente desde el Plan Piloto de Bogotá de 1950”.²²³

Como herencia del *Plan Económico* de Lauchlin Currie y en consonancia con la tendencia mundial, la ciudad de Bogotá en la década de 1960, fue motivo de numerosos estudios urbanos, que si bien no llegaron a formar parte de su reglamentación, fueron sacando a la luz la necesidad de una cultura sobre la planeación y el urbanismo.²²⁴ Los arquitectos egresados debían ponerse al tanto; el urbanismo era el tema para estar a la orden del día y poder actuar sobre la construcción de lo público, en un escenario complejo y rápidamente cambiante.

entre 1958 y 1966. Es a través de este Plan que la ciudad logra conservar parte de la propuesta de las 7 vías de Le Corbusier, Wiener y Sert. El Plan Distrital de 1964, desarrolló una zonificación generalizada teniendo como punto de partida el Acuerdo 51 de 1963. Este Plan es importante, pues adopta el sistema de índices urbanos con el fin crear normas para definir las características zonales a través de temas como densidad en la construcción, alturas, y relaciones entre áreas libres y construidas, por ello se denomina a esta determinación el “urbanismo matemático”. El Decreto 1119 de 1968, precisa el Acuerdo 51 y deja de otra parte, vacíos normativos para la libre interpretación de los constructores.

223 Dávila, J. (2000), p.54.

224 *Estudio de Bogotá* elaborado por Lauchlin Currie en 1963; *Alternativas para el desarrollo de Bogotá*, del Centro de Investigaciones para el Desarrollo de la Universidad Nacional, *Estudio del transporte y desarrollo urbano. Fase I y Fase II*, un estudio de transporte, realizado entre 1970 y 1972, realizado por la firma inglesa Freeman, Fox, Wilbur, Smith & Associates y la firma colombiana Restrepo y Uribe —entre otros estudios—.

ENGAGEMENT MORAL

L'atelier va réaliser le plan directeur de Bogota que j'ai élaboré pendant le mois d'Août avec les deux experts New-Yorkais Wiener et Sert et le Directeur du Bureau du Plan de Bogota.

De tels plans comportent des répercussions de divers ordres très importantes, capables de provoquer des questions indiscrètes de la part des visiteurs dans l'atelier ou hors de l'atelier. Ces plans doivent rester absolument secrets jusqu'à nouvel avis.

Le soussigné, participant à l'activité de l'atelier s'engage par sa signature, ci-dessous, à :

- 1° ne montrer à qui que ce soit les plans en travail au bureau;
- 2° ne parler à qui que ce soit hors du bureau, des dispositions du plan;
- 3° ne faire aucun croquis d'ensemble ou détaillé hors du bureau pouvant constituer un renseignement;
- 4° ne sortir du bureau aucun calque ou tirage ~~relatif à ce plan~~.

Cet engagement est une manifestation indispensable de solidarité entre les responsables et les collaborateurs de l'atelier engageant le principe du secret professionnel en matière d'urbanisme.



Paris, le 30 Décembre 1949

SAIMONA Roger, <i>Saimona</i>	XENAKIS Jean, <i>Xenakis</i>
SAMPER Germain, <i>Germain Samper</i>	CLEMOT Charles, <i>Ch. Clemot</i>
PREVELENGHIOS Aris, <i>Prevelengios</i>	BRUAUX Henri, <i>Bruaux</i>
GARDIEN Fernand, <i>Gardien</i>	GUISARD Raymonde, <i>Guissard</i>
M. AISONNIER André, <i>Aisonnier</i>	DARGENT Jeanine, <i>Dargent</i>
MASSON Jacques, <i>J. Masson</i>	CADIERGUE Jeanine, <i>Cadiergue</i>
TELLIER Serge, <i>Tellier</i>	WOGENSCKY Simone, <i>Wogenscky</i>
SERRAIZA Justin, <i>Serraiza</i>	WURSTER Walter, <i>Wurster</i>
BOWSER Ed, <i>Bowser</i>	SOLOMITA Vincent, <i>Solomita</i>
KUJAWSKI Oleg, <i>Kujawski</i>	VALENCIA Ronaldo, <i>Valencia</i>

Condiciones de trabajo, equipo del Atelier que trabajará en el Plan Director de Bogotá y plan de trabajo por escalas. Documento firmado en París el 30 de diciembre de 1949.

FLC.

PLAN de BOGOTA

30.XII.49/49

H 3 - 5 -

I - SUPERFICIE REGIONALE DE BOGOTA à l'échelle de 1/100.000 qui comprendra les plans suivants:

- a) plan des zones régionales première phase de réalisation
- b) " " " " " seconde " " " "
- c) " " " " " solution finale.
- d) plan des communications régionales, 1ère phase de réalis.
- e) " " " " " " " , 2ème " " " "
- f) " " " " " " " solution finale.
- g) plan général régional - solution finale.

II - SUPERFICIE METROPOLITAINE à l'échelle de 1/25.000 qui comprendra les plans suivants :

- a) plan des zones métropol. première étape de réalisation
- b) " " " " " seconde " " " "
- c) " " " " " solution finale.
- d) plan de communications métropolitaines, 1ère étape de réal.
- e) " " " " " " " , 2ème " " " "
- f) " " " " " " " solution finale
- g) plan général métropolitain - solution finale.

III - SUPERFICIE URBAINE à l'échelle de 1/10.000 qui comprendra les plans suivants :

- a) plan des zones urbaines, première étape de réalisation
- b) " " " " " , seconde " " " "
- c) " " " " " solution finale.
- d) plan des communications régionales, 1ère étape de réalis.
- e) " " " " " " " , 2ème " " " "
- f) " " " " " " " solution finale
- g) plan général urbain - solution finale.

IV - CENTRE CIVIQUE à l'échelle de 1/5.000 qui comprendra les plans suivants :

- a) plan général urbanistique, première étape d'évolution
- b) " " " " " seconde " " " "
- c) " " " " " solution finale.

Les échelles antérieures pourront être modifiées de commun accord avec le Bureau du Plan Régulateur de Bogota.

Informe de José Royo y Gómez, Geólogo y paleontólogo, sobre los mapas geológicos y del centro y sur de la Sabana, con breve explicación. Una parte de su contenido expuesto en el índice que se entregarán como insumo para la propuesta del Plan Director.

FLC.

4.2. El momento del *Plan Piloto*

4.2.1. Las condiciones en el horizonte

Del 16 al 24 de junio de 1947, Le Corbusier hace la primera visita a la ciudad de Bogotá. Eduardo Zuleta Ángel, el delegado de Colombia para Naciones Unidas, había apoyado al arquitecto con su propuesta para el concurso del edificio para su sede —que acababa de perder—, y como encargado del discurso inaugural de la primera sesión en Nueva York y líder de las negociaciones del concurso internacional, es el eslabón que permite que Fernando Mazuera, como alcalde, invite al maestro de la arquitectura moderna para divulgar sus ideas en este, un momento oportuno para ambas casas.

A través de la ventana, tras largas horas de vuelo, el arquitecto francosuizo arriba a la Sabana de Bogotá y observa desde el aire con atención la meseta bordeada de montañas que enmarca la ciudad. Define la escena natural como “admirable”. Esta mirada “a vuelo de pájaro”, acentúa lo expuesto por él en otras intervenciones y proyectos urbanos y ubica particularmente a la ciudad en el contexto de los dos mayores valores: el territorio urbano y su geografía. Localiza a Bogotá en el centro del país y en medio de la Sabana a través de sus dibujos esquemáticos y con precisión admirable.²²⁵

“Sobre las pendientes donde aún hay indios o pobres solamente, las casas, los alojamientos ordinarios, son ya de los ‘tiempos modernos’. Aquí hay más que en cualquier parte. No hubo transición. La esperanza

225 “Creo entender que aplicar los principios básicos de *Les trois établissements humains* a esa localización específica significa para Le Corbusier hacer de Bogotá una ciudad surgida de la superposición equilibrada de montañas y edificios, torrentes y parques, valles y viales; una ciudad formada por la coexistencia del tejido histórico y de la emergencia del nuevo centro cívico; una ciudad en que la arquitectura salude con la mano abierta a las *joies essentielles* de la naturaleza”. Martí Arís, C.(2010), p. 19

es que aquí no ha habido tiempo para que se forme una clase media con ideas medias y con propiedad media (que opone una) resistencia feroz, obstinada, en los países con muchas centurias de existencia, ricos y a la vez pobres, precisamente por esa razón.”²²⁶

Durante este primer viaje, Bogotá se le presenta como la posibilidad magnífica, la cristalización de todo aquello que venía trabajando en términos urbanos y teóricos desde los primeros CIAM. Ante la novedad e importancia de su presencia, la juventud seducida está alerta. El ambiente es realmente favorable para recibir al maestro y sus ideas.

Como parte del desarrollo del marco legislativo que preparaba el país para su planeación —enunciado a través de la Ley 88 de 1947— y que obligaba a los municipios a preparar sus planes reguladores, Le Corbusier y los socios de Town Planning Asociated-TPA: Josep Lluís Sert y Paul Lester Wiener, firmaron el contrato para iniciar respectivamente los *planes Piloto y Regulador*, en los cuales Le Corbusier obraría como el Consejero de Urbanismo para la ciudad.

Se fundó entonces, la Oficina del Plan Regulador de Bogotá - OPRB, bajo la dirección de Herbert Ritter, con el objetivo de coordinar la integración entre el *Plan Piloto* de Le Corbusier y el *Plan Regulador* de Sert-Wiener en el marco del Acuerdo 88 del 8 de septiembre de 1948. Una de las misiones de la OPRB, es enviar a París información referida a las condiciones sociales de la ciudad, así como los planos históricos de su crecimiento, fotografías y un informe de la formación geológica de la Sabana de Bogotá.²²⁷

Al Atelier en la Rue des Sèvres llegarán los sobres con su contenido. Los planos y los informes fueron estudiados inicialmente por

226 Le Corbusier (1981).

227 Las condiciones de la ciudad de Bogotá la presentaban entonces como un pueblo grande, con problemas estructurales como la proliferación de vivienda insalubre; en 1948 faltaban 35 mil viviendas, la circulación era caótica y hacía perder 10 mil horas de trabajo al año. El analfabetismo caracterizaba a casi la mitad de la población de la ciudad. La idea principal del Plan era reparar la armonía entre las actividades humanas y la naturaleza.



Apuntes sobre la posición geográfica de la ciudad de Bogotá, hechos por Le Corbusier.
FLC.



Apunte sobre el territorio nacional, en donde se resalta la ubicación de los mares, las cordilleras y el Río Magdalena, con respecto a Bogotá, ciudad capital, ubicada en el centro geográfico del país, gubernamental y universitaria.
FLC.



Horario de trabajo establecido en el Atelier para trabajar en el Plan piloto de Bogotá.
FLC

el colombiano Germán Samper, y luego le llegaría el turno a Rogelio Salmona y Reinaldo Valencia, entre otros. Tendrán que basarse en ellos para dibujar la propuesta en sus diferentes escalas, cuando Le Corbusier, Sert, Wiener y Ritter, inician durante ese verano de 1949, en Cap Martin, en Francia, el anteproyecto del Plan.

Imaginar el plano que sería el punto de partida para proponer la ciudad ideal moderna, podría representar la concreción del proyecto urbano enunciado en la Carta de Atenas y que hasta el momento le había sido tan esquivo a Le Corbusier.

La prensa y los ciudadanos en general, se informan de la contratación del urbanista a través de columnas en los diarios, se discute su fracaso en Europa y Estados Unidos y se pone en tela de juicio el costo de su encargo. Le Corbusier empieza a armar su equipo, que debe conocer las costumbres, los problemas y la norma de la ciudad para trabajar a larga distancia, desde París.

4.2.2. El Plan Piloto. Las cuatro funciones modernas en Bogotá

Le Corbusier y TPA regresarán a Bogotá —en su segundo viaje— y firmarán el contrato el día 30 de marzo de 1949. A través de éste, se comprometen a cumplir las solicitudes de la OPRB, redactadas por Ritter en el documento:

“1). El análisis de la ciudad, a realizarse por la propia oficina (OPRB) con la colaboración de los arquitectos José Luis Sert y Paul Lester Wiener, como consultores, ambos urbanistas con oficina en Nueva York y vinculados a Le Corbusier por el CIAM; la etapa se programa entre marzo del año de 1949 y marzo de 1950. 2). El esquema básico preliminar, a desarrollarse en agosto de 1949 en París, por Le Corbusier, con la colaboración de Sert, Wiener y Ritter. 3). El Plan Director (o Plan Piloto), a desarrollarse en la oficina de Le Corbusier con la colaboración de Sert y la OPRB como consultores entre agosto de 1949 y agosto de 1950. 4). El Plan Regulador (o Plan de Urbanismo) a realizarse en la oficina de Sert y Wiener en Nueva York, entre agosto de 1950 y agosto de 1952 y

con dos reuniones con la OPRB en febrero de 1951 y febrero de 1952. 5). El desarrollo y aplicación del plan, a desarrollarse por la OPRB en Bogotá, con la asesoría directa de Sert y Wiener”²²⁸

El 16 de febrero de 1950 Le Corbusier realiza su tercera visita, que se prolonga hasta el 8 de marzo. En su libreta toma nota y hace varios esquemas como apuntes para soportar el diagnóstico sobre la ciudad.

El 1 de septiembre de 1950, el *Plan Piloto* se entrega de manera oficial frente al nuevo alcalde Sergio Trujillo Gómez y a los representantes de diferentes gremios e industriales en la ciudad de Bogotá. Le Corbusier agradece a su equipo de trabajo, principalmente a sus colaboradores: Germán Samper, Rogelio Salmona, Vincent Solomita, Francisco Pizano de Brigard, Augusto Tobito y Jaime Ponce de León, quienes se han encargado de éste en el Atelier de París. También a Jorge Forero Vélez, quien ha hecho el estudio de las redes de abastecimiento de alcantarillado y acueducto y a Carlos Riveros y Gonzalo Roa, quienes desde Bogotá, lo habían asesorado en los temas geográficos expuestos en el apartado denominado *Plan Regional*.

En un informe de 46 páginas de texto en francés y 49 láminas, estructurado en cuatro partes —*Prescripciones del contrato, Preámbulo, El Plan Director y Conclusiones*—,²²⁹ se hacen las recomendaciones sobre los aspectos puntuales de cada una de las

228 Bañén Lanata, P. (1991), p. 76.

229 En el documento copia original de Germán Samper denominado: *Urbanisation de la Ville de Bogota. Etablissement du Plan Directeur*, escrito por Le Corbusier, 1949-50, en el apartado denominado Chapitre I: *Prescription du contrat*, dice: “Le contrat signé le 30 Mars 1949 par l’Autorté Municipale de Bogotá, avec Monsieur Le Corbusier, relatif au rôle de ce dernier comme conseiller d’urbanisme dans l’élaboration du plan régulateur de Bogota, comporte les prescriptions suivantes: L’Architecte Le Corbusier fournira: A- Un plan régional; B- Un plan métropolitain; C- Un plan urbain; D- Le plan du centre civique”, p. 1. En <http://www.lecorbusierenbogota.com/downloads/facsimil/facsimil.pdf>.

Paris, le 1 Août 1950. 5
H3-4-

M. Le Corbusier:

Nous avons reçu ce matin
vos deux lettres du 29 et 1 Août.
Nous préparons en ce moment tout ce qui est
nécessaire pour l'exposition; le projet d'après le
contrat est prêt, ainsi que la grille CISA et
le texte en espagnol.

Malheureusement je suis dans
l'impossibilité de vous envoyer les épreuves
significatives du Centre Ecologique de Bogotá
et du reportage sur le Pamiñan Suisse. M. Héré
est parti depuis une semaine en vacances et
ne revient que le 15 Août et ne m'a
pas encore donné les photos de la maquette
qui va être utilisée pour compléter la grille CISA
en espagnol. Ces preuves il les a faites selon ses
indications, mais elles sont un peu petites et
manquent de détails qu'il faut faire pour
montrer seulement ce qui nous intéresse,
mais elles sont très bien dans la grille.
Quand même j'ai réussi à avoir les négatifs
de ces épreuves, qui me garde à l'atelier, donc à

montrer au mieux à Paris, Solomonite prendra
contact avec vous et M. Héré et il deve-
lopera ce qui nous intéresse de la ma-
quette; il faudra faire de même pour le
Pamiñan Suisse.

En fait c'est le plus prudent et pour ne pas
perdre de temps à ce sujet, nous pourrions écrire
à M. Héré qui a l'atelier, Solomonite ou Bureau
lui donnerait à son arrivée pour qu'il développe
les photos du Pamiñan Suisse qui nous mention-
neront; moi je vais également lui remettre
un mot pour qu'il soit au courant, selon vos
instructions.

Un autre point que je voudrais vous informer,
c'est que nous avons pris plusieurs (30) photos en
couleur de la maquette ainsi que des plans
et nous pourrions également à notre retour choi-
sir les meilleurs.

En fait c'est nous attendons vos instructions
si vous le jugez nécessaire.

Respectueusement.

Salmona

funciones de la futura ciudad moderna: habitar, trabajar, cultivar el cuerpo y el espíritu y circular.²³⁰ Cada capítulo, tal como se planeó desde el momento de la elaboración del contrato, incluye el reporte de las etapas de diagnóstico, análisis y diseño de la ciudad. En el *Preámbulo*, se presentan los recursos teóricos y de método, desde su concepción en los CIAM y se establece la herramienta de la grilla como el método para encajar las cuatro funciones del urbanismo moderno.

Los cuatro planes el *Regional*, el *Metropolitano*, el *Urbano* y el *Centro Cívico*, se exponen en el capítulo *El Plan Director*. El *Plan Regional*, explica las condiciones geográficas de la ciudad con respecto al país: su posición de centralidad y lejanía de los puertos principales, altitud, condiciones topográficas y características generales de su población. Las normas que ordenan este Plan²³¹ serán en esencia las mismas que le dan sentido universal al urbanismo moderno. Partirán de los principios de mejorar la calidad de vida de los habitantes. Como conclusión del diagnóstico y punto de partida para la propuesta, Le Corbusier trataba de hacer ver lo evidente: que la vida cotidiana del hombre depende de la relación que éste guarde con la naturaleza y para ello la “ley” —*nuestra ley*— debe tomar en cuenta la jornada solar de 24 horas. Este ritmo debería ser reintroducido en cada una de las categorías para lograr una vida armoniosa y eficiente.

Dentro de este esquema de principios, la separación de la circulación entre peatones y automóviles, imprimiría no solo un orden, sino que crearía una conciencia sobre la velocidad y la mecanización. Hay un punto en especial dentro de estas normas que llamaba al reconocimiento de las características particulares, las cualidades de cada una de las categorías de la población de la ciudad, con el fin de prepararlos, no para hacer notorias sus diferencias —a través

de las clases sociales tan marcadas—, sino para propender por el máximo de bienestar. Por último, Le Corbusier consideró apropiado, definir lugares y condiciones de trabajo, para la administración y la industria. Para el *Plan* resultaba conveniente preveer el rendimiento máximo de cada una de sus disposiciones, pues en ello se podría medir su acierto y eficiencia.

Como conclusión, hace evidente que Bogotá está lejos de llegar a ser moderna, pues la industria, que depende directamente de las vías de comunicación, no podría ser desarrollada sin la modernización de las infraestructuras viales y de transporte.

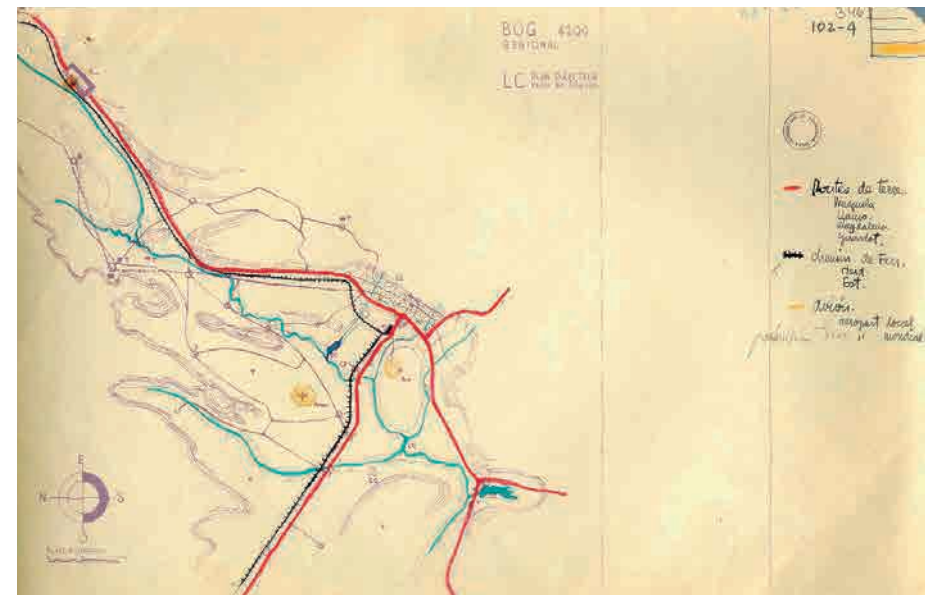
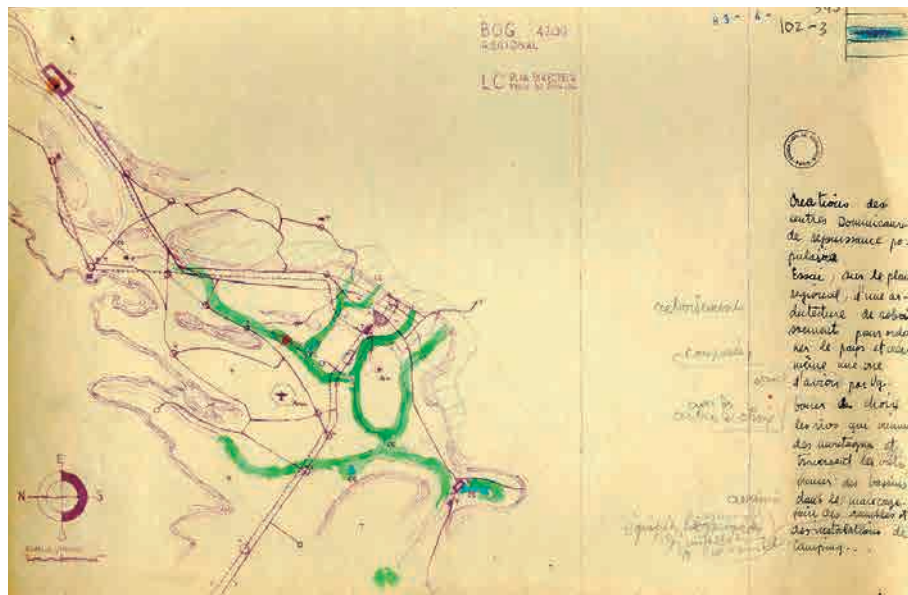
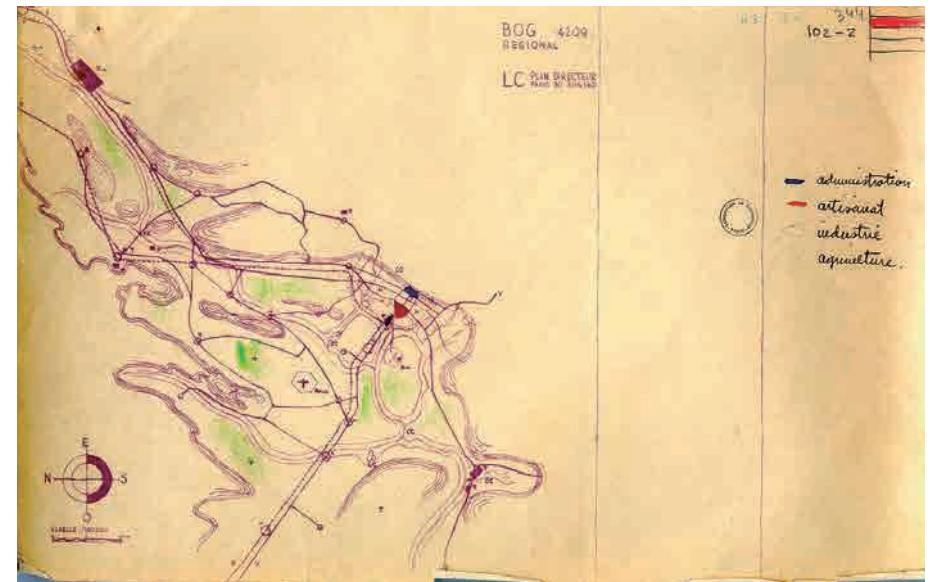
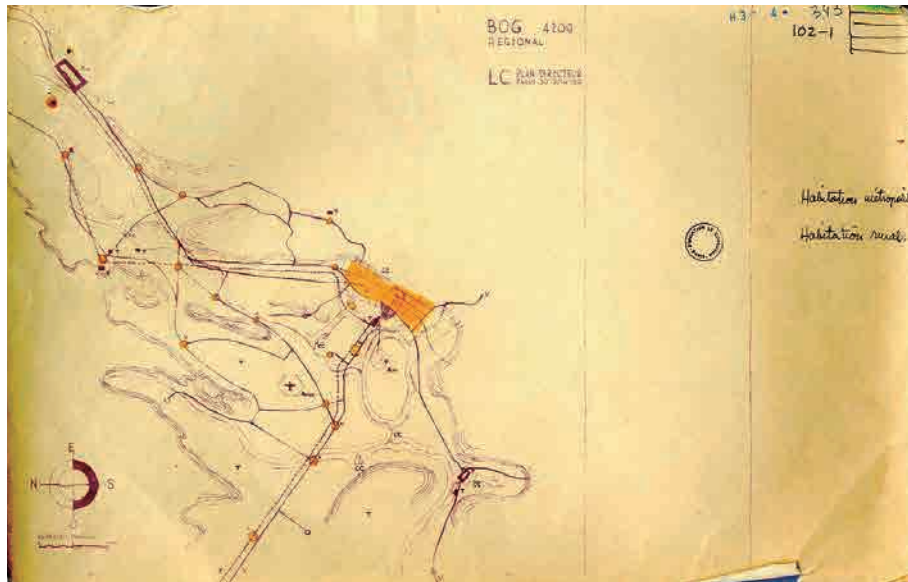
Sobre la escala del *Plan Metropolitano*, presentado a escala 1:25.000, se propone el manejo de densidades de población. Para tal fin, se parte de las cifras del momento: una población que ya pasa los 700 mil habitantes contra 2.770 hectáreas, para diagnosticar una densidad de 217 hab/ha. Se proyecta entonces, una población en la ciudad de hasta 1'500.000 habitantes para el año 2.000, con densidades de 200, 300, 350 y 400 habitantes por hectárea. Los sectores más cercanos al centro serían los de mayor densidad.²³²

El *Plan Urbano*, desarrollado a escala 1:100.000, define el esquema de las circulaciones, involucrando en este apartado la gran diferencia con respecto a otros proyectos de escala urbana encargados a Le Corbusier, en términos de contenido. Desarrolla la original propuesta de los sectores como herramientas del ordenamiento del territorio urbano. El sistema de las “7 Vs”, parte de

230 O'Byrne, M. (Comp) (2010), Tomo 1. Facsímil del documento.

231 En: <http://www.lecorbusierenbogota.com/downloads/facsimil/facsimil.pdf>, original, de propiedad de Germán Samper, p. 6-7.

232 Se propone básicamente conservar las vías principales, ampliándolas y extendiéndolas, conservar el Centro Cívico alrededor de la Plaza de Bolívar y el centro comercial próximo a la Carrera Séptima, proyectar la Avenida Cundinamarca como una vía periférica de enlace regional, crear un centro cultural-recreativo alrededor del Parque de La Independencia y una zona de comercio pesado a lo largo de la Avenida Colón, ubicar la zona de industria ligera entre las avenidas de Las Américas, de los Comuneros y Cundinamarca y la central de abastos en el área de Paiba, así como localizar la zona de industria pesada entre la Calle 13, la Carretera a Occidente y la prolongación de la Calle 22.



Plan Piloto para Bogotá. Planos de trabajo para las cuatro actividades en la Escala Regional. Borrador, con notas a mano, elaborado en el Atelier, para la entrega registrada en el Libro Negro en junio 30 de 1950. FLC.

la estructura vial existente en la ciudad y de la jerarquización de forma racional, desde las vías regionales V-1 gradualmente, hasta las vías peatonales V-7, que servirían exclusivamente a parques y núcleos de sector. Las vías conformaban estos sectores en los cuales se localizaba la función de habitar, con nuevas tipologías de edificios modernos en altura que ofrecían la posibilidad de densificar la ciudad.

La función *Trabajar* se localizó en las zonas industriales de la periferia occidental de Bogotá, lejos de las áreas residenciales, allí donde la conexión viaria permitiría la llegada y salida de materias primas y mercancías y en donde el viento procedente de oriente, limpiaría el aire corriendo hacia la extensa Sabana, lejos de la urbe. En relación con la función *Cultivar el cuerpo y el espíritu*, Le Corbusier localizaba en forma de red un sistema jerarquizado de equipamientos, en el cual los principales se situarían dentro del Centro Cívico de la ciudad y los de menor escala al interior de los sectores residenciales. Esta red se complementaba con la de espacio público, estructurada principalmente con base en los corredores hídricos de la ciudad.

En el *Centro Cívico*, la escala final de diseño del *Plan Piloto*, —presentado a 1:500—, tenían asiento las funciones cívicas y culturales de la ciudad, aquellas relacionadas con el gobierno, la religión y la cultura de sus ciudadanos. Recogía todas las lecciones de planes anteriores y trataba de responder ante la crítica internacional sobre los aspectos más funcionalistas del urbanismo moderno. Sin precedentes en los planes realizados con anterioridad en América, el Centro Cívico para la ciudad moderna, ubica —en un espacio de 600 mts X 200 mts—, los edificios gubernamentales, nacionales, municipales y religiosos alrededor de la Plaza de Bolívar o Plaza Mayor. Se conservaría la Catedral Primada, el Capitolio Nacional y el Teatro Colón —como construcciones representativas— y una limitada serie de calles y edificios del periodo colonial. La Carrera Séptima —la Calle Real—, se define como un espacio cívico lineal. Las áreas habitacionales inmediatas a este centro, ocuparían

mediante unidades de habitación y edificios continuos, un vasto sector renovado entre la Avenida Caracas y la Carrera Décima.

Las conclusiones del informe, recomiendan su gestión por al menos diez años, con el fin de cuidar el contenido y garantizar la realización del Plan. Sus detalles se mantuvieron en secreto inicialmente, con el fin de evitar la especulación inmobiliaria que ocasionaría su publicación, pues se esperaba que a través de un decreto presidencial se diera a conocer finalmente a la luz pública.

Entre tanto, a través de algunos medios de comunicación, continúa creciendo la mala propaganda presente desde antes de firmar el contrato del Plan y se criticaba el tipo de vivienda promulgado por Le Corbusier.

Las posiciones de las fichas de poder han cambiado: Jorge Gaitán Cortés, ha sido elegido como decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de los Andes. El arquitecto Carlos Arbeláez Camacho toma la palabra para resaltar ante los medios la capacidad y dedicación del equipo de trabajo que desarrolla el Plan, como respuesta a las feroces críticas impresas.

En medio de esta situación, surge la idea de montar una exposición del *Plan Piloto* antes del siguiente arribo de Le Corbusier,²³³

233 Doris Tarchópulos en su texto describe los pormenores del Plan a partir de la correspondencia entre las oficinas de N.Y, París y Bogotá, revela el ambiente difícil para Le Corbusier al momento de la entrega del Plan, el 1 de septiembre de 1950, pero también el momento intenso de la puesta en escena de éste, que considera aspectos tan debatidos como su propia historia: “Arbeláez explica a la prensa que la exposición contiene fotografías y dibujos de la arquitectura bogotana desde la Colonia, observando las transformaciones en la forma urbana y en los tipos edificatorios hasta la época moderna. Se compara entre las ventajas del maquinismo y las enfermedades que ha conllevado, al igual que una comparación de la ciudad con un organismo enfermo que, una vez sometido a un diagnóstico y a un tratamiento se obtiene como resultado un organismo sano. Según Arbeláez, hasta esta parte del recorrido, el visitante tendrá clara la necesidad de la ciudad de contar con un Plan Regulador que oriente su desarrollo y luego pasará a la exhibición de los planos del Plan Piloto que traen consigo los expertos internacionales. La exposición estaría acompañada de proyecciones de películas y de conferencias. El propósito principal es dar a los asistentes una amplia idea de lo que busca el municipio con el Plan Piloto.” Tarchópulos, D. (2010), p. 180.

Wiener y Sert. Se propone montar el Pabellón de los Tiempos Modernos, diseñado por Le Corbusier y Pierre Jeanneret para la exposición de París en 1937, y en él, organizar la exposición que se titularía *Bogotá, ciudad de cuatro siglos*.

Para entonces, Le Corbusier está trabajando en el proyecto para Ronchamp, construye su propia cabaña en Cap Martin y recibe a la delegación del proyecto para Punjab, en India, como otra posibilidad de concretar su propuesta urbana, hasta el momento teórica. Está entonces cada vez más lejano de esta ciudad implantada en una meseta andina.

La exposición del *Plan Piloto*, sólo se hará entre el 21 y el 27 de mayo de 1951, fecha de su quinto y último arribo a la ciudad para la presentación pública del sonado *Plan*. Su estadía en este último periodo a pesar de los llamados de Sert, apenas alcanza los seis días. Le Corbusier, Sert y Wiener, presentan el Plan ante políticos, profesionales y representantes de juntas de barrio. Entre el 14 de mayo y el 20 de junio de ese mismo año, en el Palacio Municipal de Bogotá, se montaron las fotografías, los planos y las maquetas del *Centro Cívico*, elaborados desde París —algunos de ellos por los jóvenes estudiantes de la Universidad Nacional—.

Las ideas de Le Corbusier, sin embargo, ya están mucho más allá de la cordillera de los Andes, su interés estará enfocado en su proyecto de Chandigarh.

4.2.3. *El Plan Regulador. Del corazón de la ciudad al corazón de una ciudad*

Wiener y Sert han venido trabajando en los planes para Tumaco, Cali y Medellín desde 1947. La composición del grupo de trabajo de Nueva York en conjunción con el Atelier de París garantizaba la superación de cualquier falta de credibilidad por parte de la administración inestable de la ciudad.

Una vez entregado el *Plan Piloto* o *Plan Director*, sería la firma Town Planning Association-TPA de Nueva York, a la cabeza de Sert

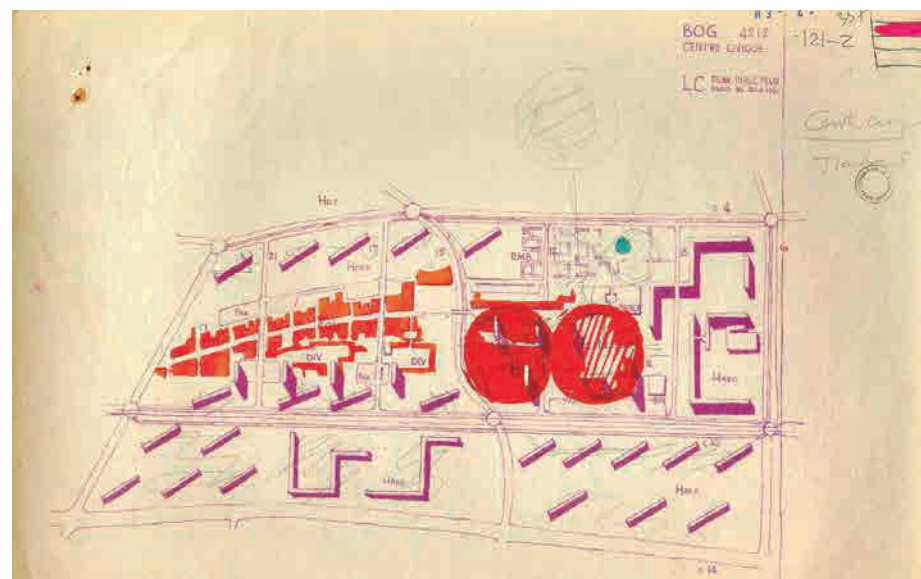
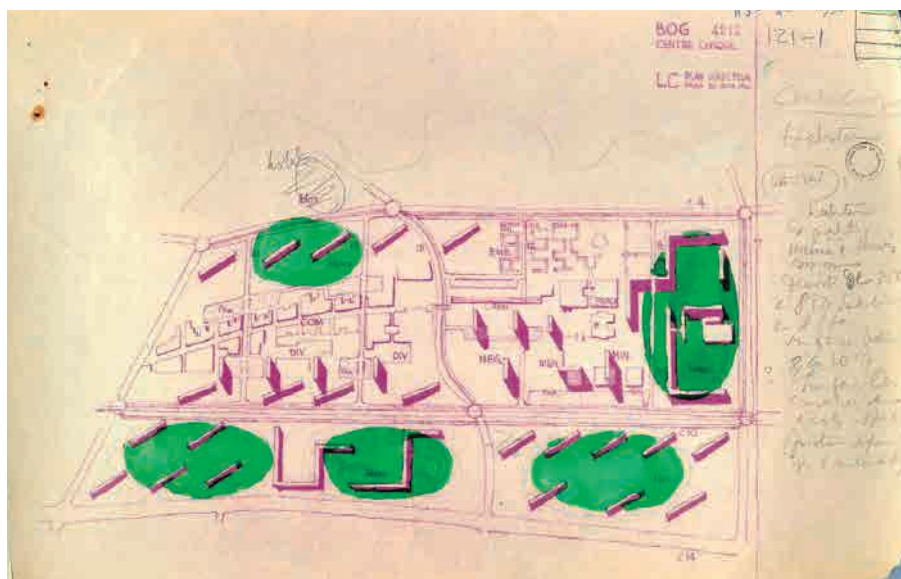
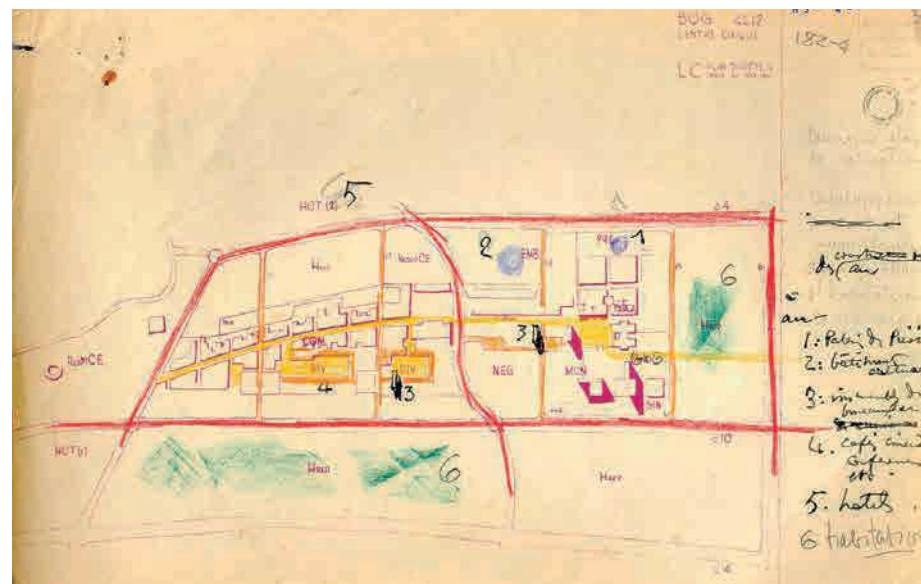
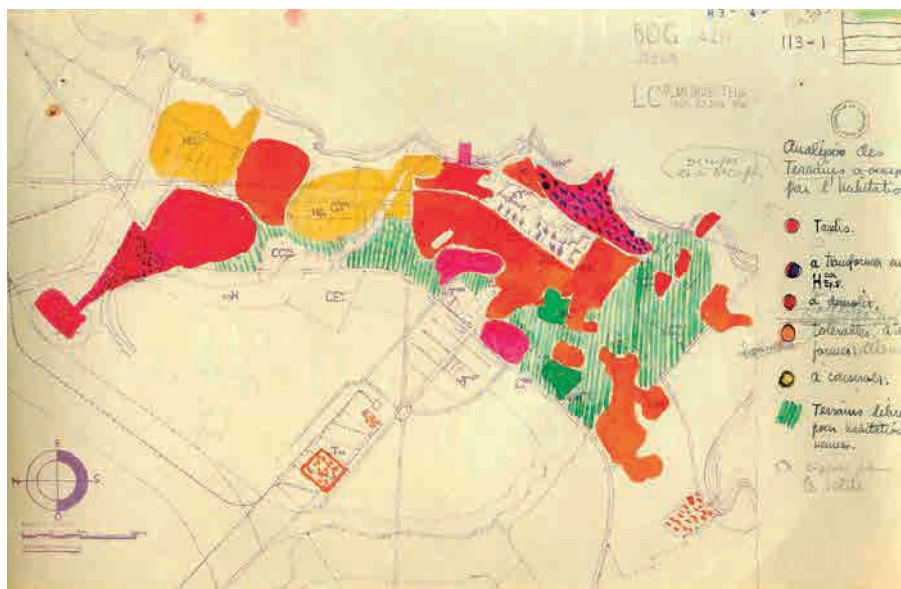
y Wiener, quien pondría en marcha los planteamientos del arquitecto francés, a través del desarrollo del *Plan Regulador*.

El decreto 185 de abril de 1951, había preparado el momento y elevado el Plan para ser adoptado como norma urbanística —pero provisional—, y determinó dos años para el desarrollo en detalle de esta fase. *La Violencia* y la crisis económica unida a esta circunstancia política y social, crearon un clima inapropiado para el desarrollo de este tema estructural. En dos años, el país estaría sumido en el único periodo dictatorial de su historia.

Varios son los tópicos sobre los que se centraron los trabajos de armonización y coordinación entre un plan y otro. Había temas que hacían difíciles las aproximaciones entre París, Bogotá y Nueva York sobre las medidas a tomar bajo estas circunstancias difíciles. Cuestiones como el perímetro, el sistema de clasificación de las vías, la necesidad de comprender la ciudad como parte de una región y las densidades, concentraron la primacía al momento de “conectar” este encargo con otros trabajos desarrollados al amparo de los CIAM.

En Hoddesdon, el Plan para Bogotá, fue presentado adoptando el método de la grilla CIAM y de manera más consecuente con el cambio en la ruta de las ideas sobre lo que debía ser la ciudad moderna, el *Centro Cívico* se presentó a través de la Grilla MARS.²³⁴ Germán Samper afirma que la grilla se construyó como un catálogo clasificable y no con el objetivo de ser material

²³⁴ “Wolker Welter ha reafirmado la importancia de analizar la manera como los arquitectos del CIAM utilizaron las retículas en tanto estas fueron instrumentos modernos que oscilaron entre la búsqueda de la universalidad urbana y la especificidad local. Aunque se las ha visto como evidencia de un giro en que los arquitectos del CIAM de la posguerra buscaron aproximarse a las circunstancias específicas locales, las retículas, al tiempo, constituyeron una aproximación sistemática en busca de la universalidad promulgada por la modernidad. Siguiendo a Welter, abordar esta temática a partir del análisis de una retícula específica, permite centrarse en una situación particular y en lo que sucede cuando ésta es trasladada a la *grilla*. Así también, es de particular relevancia aproximarse a la manera como éstas presentaciones yuxtaponen fotografías y situaciones urbanas específicas con propuestas arquitectónicas que responden “coherentemente” a la vida urbana”. Salcedo, J; Weiss, P. et al. (2010) Tomo II, p. 188.



Plan Piloto para Bogotá. Planos de trabajo para el Centro Cívico. Borrador, con notas a mano, elaborado en el Atelier, para la entrega registrada en el Libro Negro en junio 30 de 1950. FLC.

para ser expuesto. En este sentido se debía entender este formato simplemente como una herramienta de trabajo, diagnóstico y análisis, más no de exhibición y menos de imposición.

El *Plan Regulador*, como una fase que desarrolla las herramientas para hacer posible la construcción del Piloto, se concentraba en unos temas reclamados por la propia realidad de la ciudad. Uno de ellos, el denominado *estándar* que como metodología buscaba el equilibrio entre las densidades, la ocupación del suelo y las áreas libres.

“El estándar permite que en el Plan Regulador convivan muchos de los barrios existentes con nuevas propuestas de ciudad, convirtiendo el plano en una variada información tipológica que al compararse con el Plan Piloto ostenta una pérdida de “carácter”, con el que se alimenta la propuesta; pero al observar detenidamente el desarrollo de cada sector, se evidencia una evolución hacia la integración de la teoría con los hechos locales, económicos, físicos y sociales, presentes en toda la ciudad y que no son ignorados, sino que, por el contrario, en muchos casos son fuerzas que interactúan con lo nuevo, entablando relaciones de increíble complejidad.”²³⁵

Sert y Wiener proponían así que los núcleos de los sectores se convirtieran en los centros de la comunidad, arriesgando el carácter monumental de la arquitectura moderna, en aras del espacio colectivo. Será ésta una de las diferencias estructurales entre los dos planes y el aporte más interesante que hace el *Plan Regulador* al *Plan Piloto*. Paradójicamente tendría su origen en una revisión de los postulados del primero y de su aproximación menos teórica y más real de la ciudad y sus particularidades, así como de la reflexión surgida a partir de los vacíos que planteaba el *Plan Piloto* en su escala urbana.

235 Hernández, C. (2004), p. 50.

Así, ante el modelo de la ciudad planteado por Le Corbusier, la propuesta de Sert y Wiener, cuestionaba ese “carácter universal” y proponía en cambio, un urbanismo humano y sensible, coherente con lo expuesto en 1942 en el libro *El corazón de la ciudad*. A través de la reflexión planteada allí, Sert adicionaba lo que al parecer de la nueva generación faltaba introducir en el pensamiento de la ciudad moderna: su alma. Esta propuesta quedará inserta en su plano del *Centro Cívico* del *Plan Regulador*, así como en la disposición de centros comunitarios en los diferentes sectores. De otra parte, la herencia colonial española, la tradición de la malla reticular fundacional de la ciudad y la conservación de los centros de manzana vacíos, involucraría las preexistencias como valores a ser conservados e incorporados a su forma futura.

El 28 de agosto de 1953, las oficinas de Nueva York y París, entregan el *Plan Regulador*. Es Sert y no Le Corbusier quien hará su presentación y quien recomendará una legislación y la necesidad de la voluntad política para su puesta en marcha. La soledad de la OPRB, la censura impresa por la dictadura de Rojas Pinilla, la crítica de algunos círculos intelectuales, y la fragilidad de las herramientas imaginadas para la puesta en marcha de los planes, terminaron por agotar el proceso.

Después del Plan, Bogotá seguirá a merced de la dictadura militar que incumple su compromiso de seguir adelante con el desarrollo de las propuestas urbanas. Bogotá ya no será la ciudad *Moderna* de Latinoamérica.

“Las causas del fracaso del Plan Regulador y por consiguiente, del Plan Piloto son muchas. Describo algunas: En la década del 50 apenas está expedida la ley de propiedad horizontal, pero no reglamentada; por tanto no hay experiencia en el diseño y uso de varias propiedades en un edificio y un terreno. Aún menos existía el concepto de renovación urbana (...) El fenómeno del proceso de crecimiento de población de las ciudades a una tasa desorbitante hizo que todas las decisiones urbanas se improvisaran de acuerdo con el afán político de cada



Le Corbusier con Paul Lester Wiener
y Josep Lluís Sert, en Bogotá, febrero de 1950.
FLC.



Maqueta para el Centro Cívico, 1950-1951. Fotos de Hervé
FLC

gobernante (...) La construcción en serie no existía. Las primeras urbanizaciones de este tipo las realizaron el ICT y el BCH, cuando la serie se limitaba a treinta o cincuenta unidades; por tanto, la tecnología de construcción era todavía artesanal. El principio de gestión del desarrollo era inexistente, pero sobre todo, la ausencia de voluntad política...”²³⁶

4.3. Salmona en el Plan²³⁷

Le Corbusier como voz principal del Movimiento Moderno, había sido referente para Rogelio Salmona desde antes de su llegada a Bogotá, cuando ya sus libros se reproducían entre la comunidad universitaria. Desde las primeras charlas en vivo a las que asistiría en el Teatro Colón, en 1947, cuando los puntos fundamentales de la arquitectura moderna le fueron expuestos por él mismo, lo siguió con atención y prefirió ir a buscarlo a París, porque vio en este hecho una oportunidad que no podría dejar pasar. Salmona inicialmente sentía afinidad hacia las propuestas de Le Corbusier —lo expresaba con claridad Michèle Salmona—, pero llegará el momento cuando el hijo deberá tomar su camino y *matar a su padre*.

En abril de 1950, Rogelio Salmona ya ha pasado dos breves temporadas en el Taller de Le Corbusier y casi dos años en las cátedras de Francastel en La Sorbone; ha hecho unos cuantos viajes en los que ha ido precisando su mirada sobre la ciudad. Es entonces, cuando hace entrega al Atelier de algunos planos sobre Bogotá dibujados por él. Junto con Reinaldo Valencia y Germán Samper, se han encargado de graficar los estudios para la vivienda en Bogotá, *Bogotá Habitation* —según el registro en el Libro Negro—. Hasta ese momento había sido Germán Samper quien se había dedicado

profusamente a acompañar el dibujo de los planos de diagnóstico de la ciudad, en el ámbito de la propuesta del *Plan Piloto*.

Frente a la Bogotá propuesta por Le Corbusier, se encontraba entre la espada y la pared; en su papel de dibujante, nunca fue llamado ni él, ni ninguno de sus compañeros, a opinar sobre los asuntos que le eran contratados al Taller.

“Estaba en el Taller un poco desubicado, un poco molesto, Bogotá, Chandigarh, Ronchamp, etc. Por otro lado, el descubrimiento de las ciudades árabes con toda esa creación cultural, administrativa, obras para gozar la arquitectura realmente importante, la arquitectura como goce. Mientras dibujaba el proyecto Marseille-Veyre, me preguntaba, ¿Cómo llego de noche? ¿Dónde llego? ¿Dentro de la naturaleza? Los parques son importantes cuando son parques, no cuando son espacios verdes vacuos, vacíos. Recorriendo las ciudades del Mediterráneo confirmaba la importancia que tiene la calle, la escala, el balcón, la vida. Obviamente tenía relación con las ciudades colombianas.”²³⁸

Dos meses más tarde, el 30 de junio, Salmona vuelve a firmar el Libro para hacer entrega de los planos definitivos de tres de las cuatro escalas constitutivas del Plan: el *Plan Regional*, el *Metropolitano* y el *Urbano*, todos en su “*versión definitiva*”, construidos a diez manos —entre Clemont, Salmona, Samper, Solomita y Valencia—, así como de los estudios de densidad para la ciudad elaborados entre él y Valencia. El *Centro Cívico* de Bogotá, se dibuja durante el mes de julio del mismo año²³⁹ y se registra como “definitivo” por la mano de Salmona —esta vez junto con Vincent Solomita, quien había entrado a reemplazar a Fernando Martínez Sanabria.

²³⁶ Germán Samper en O’Byrne, M. y Daza, R. (2010), p. 154.

²³⁷ Acerca de su labor en el Atelier de Le Corbusier y específicamente para seguir el dibujo de los planos de Bogotá. Ver Anexo 1: Rogelio Salmona en el Libro Negro del Atelier de Le Corbusier. y Anexo 2: Planos dibujados por Salmona en el Taller de Le Corbusier.

²³⁸ Rogelio Salmona en: Albornoz, C. (2011), p. 52.

²³⁹ El 1 de agosto de 1950, apenas 15 días después de dibujar el plano del Centro Cívico “definitivo”, Salmona escribe una carta a Le Corbusier explicando su dedicación a la presentación del Plan en la Alcaldía de Bogotá y precisando que tanto la grilla CIAM de la ciudad como el informe técnico estaban ya completos. Ver p. 193.



Plaza de Bolívar.
BLAA



Dibujo de la Plaza de Bolívar en el Plan Regulador Wiener y Sert.
Centro Administrativo, formas de las nuevas construcciones del centro.
FLC.

Una última entrada para el capítulo Bogotá, corresponde al 18 de julio de 1950 y revela la entrega del plano Bogotá Centro Cívico Definitivo. Es el momento de concluir la propuesta del *Plan Piloto* para Le Corbusier, próximo a viajar en el mes de agosto para presentar la tercera parte de su contrato con la administración de la ciudad. En total, son 19 planos firmados por Salmona y registrados en el Libro Negro en el lapso de tres meses. Si bien incluso este instrumento de registro no es infalible, frente a la extensión del contrato para elaborar el *Plan Piloto* en el tiempo —desde marzo de 1949 hasta agosto de 1950—, y del *Plan Regulador* —desde agosto de 1950 hasta agosto de 1952—, Salmona no se distingue por ser una figura protagónica, ni desde el inicio del encargo, ni en la elaboración del diagnóstico y caracterización de la ciudad, como tampoco por formar parte más activa de la propuesta.

Para él, las páginas que dedica su maestro al diagnóstico, no son más que una confirmación de su enfoque teórico de trabajo y del distanciamiento de la realidad más particular que otorga a Bogotá unas cualidades únicas. El discurso del urbanismo moderno, sonaba a los oídos del dibujante como generalizante y arrasador de unas condiciones muy específicas que él había experimentado y que llevaba atesoradas y —tal vez— engrandecidas en su memoria.

La arquitecta María Cecilia O’Byrne, se refiere al material para elaborar el diagnóstico de la ciudad disponible en la oficina de Le Corbusier y escribe:

“ (...) Este material es fundamental para entender que la manera en la que trabaja el Maestro es a partir de la simbiosis de los modelos teóricos que él mismo ha desarrollado, poniéndolos a prueba en realidades concretas y haciéndoles las modificaciones necesarias. Bogotá no será una réplica de Marsella y, por supuesto Chandigarh no será una réplica de Bogotá. El modelo nunca pretendió ser impuesto en el lugar. Por el contrario, cada lugar enriquece el modelo.”²⁴⁰

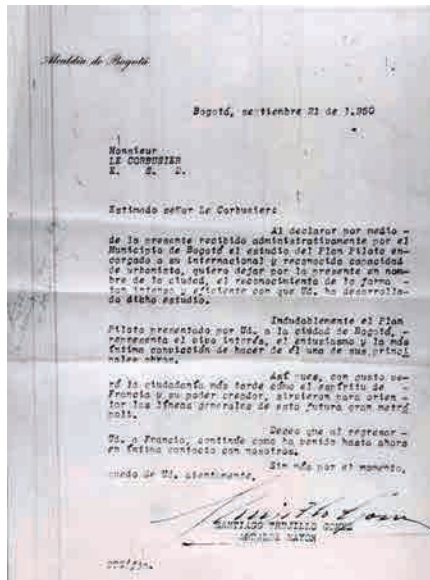
240 Ver: http://www.lecorbusierenbogota.com/downloads/facsimil/lecorbusier_bogota.pdf, pp. 6 -7.

Salmona estaba en desacuerdo con el distanciamiento con el que Le Corbusier trataba un tema que le era tan cercano: el centro colonial y republicano de grandes construcciones, su paisaje de nubes y cielo cambiante, sus quebradas caprichosas, los barrios de la periferia coloreados por el ladrillo. Su lugar, su tierra, sus árboles y terrenos baldíos. Su infancia feliz y su sentimiento.

“La concepción poética y moderna de Le Corbusier no les daba mayor importancia a las condiciones propias de cada lugar (...) No puedo dejar de mencionar en estas notas una experiencia personal. Pasé mi infancia en lugares de encuentro arborizados, con una parte peatonal amplia, donde el contacto con el automóvil no producía traumatismos. La espacialidad, la escala, el mismo diseño, solo invitaban a recorrer esos lugares de encuentro que, sin destrozar las manzanas, se acoplaban bien unos con otros. La manzana fundacional no perdía ni su escala ni su espacialidad, y las intervenciones de un urbanismo como el europeo —grandes avenidas, alamedas, bulevares— completaban un tejido urbano coherente y a veces armónico, siempre al servicio de los habitantes, que no sólo podían circular sino errar y contemplar. Obras que por su carácter podrían ser análogas a las propuestas de Karl Brunner. Entendí años más tarde que la intervención espacial de las ciudades no puede ser mecánica, sino que debe hacerse con una sensibilidad y un conocimiento que, más allá de concepciones momentáneas, ayude a influir en la memoria colectiva para no perder la poesía que tantos años de historia han venido alimentando. Es, además, una forma de ir creando una singularidad de la ciudad: para preservarla físicamente, en primer término, y para no abandonarla en el olvido”.²⁴¹

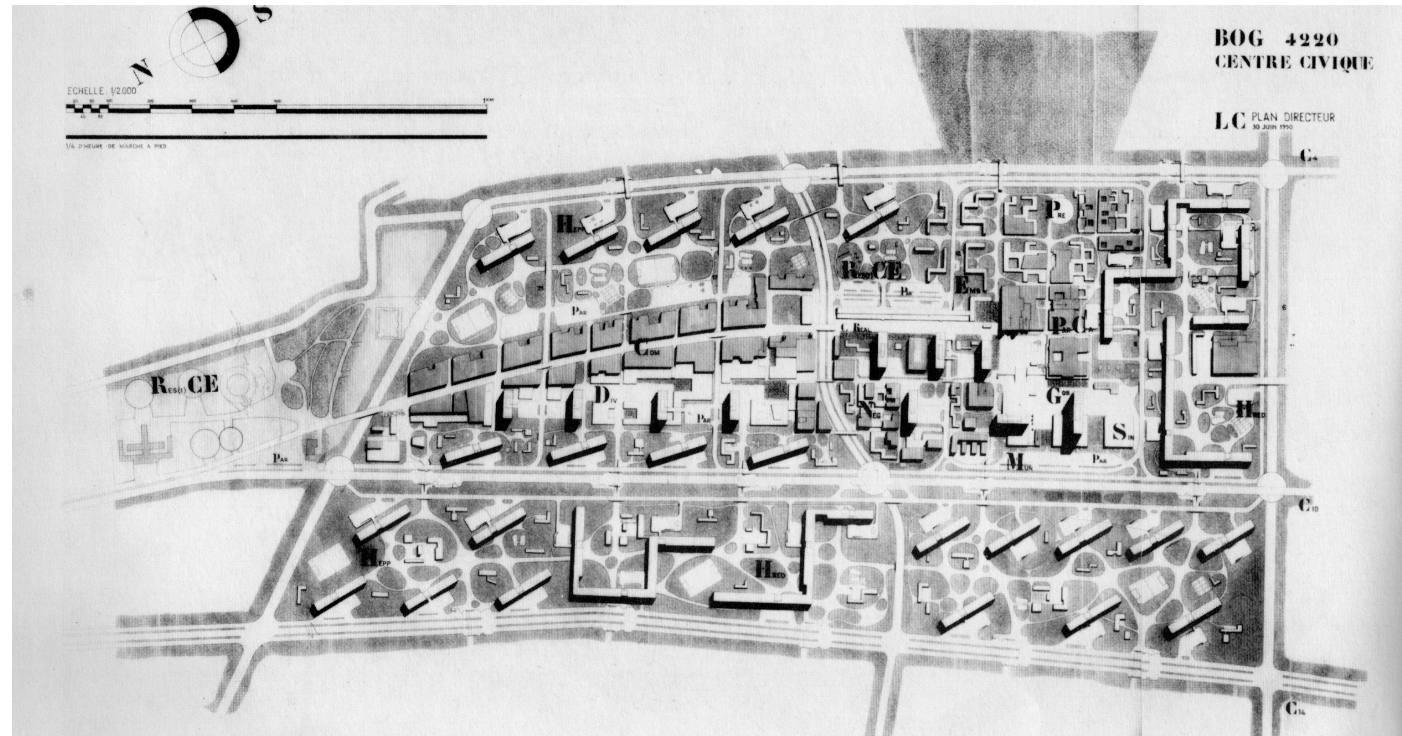
Aceptar metodológicamente que en cada escala Le Corbusier continuara insistiendo en las cuatro actividades del urbanismo CIAM, así como de inscribir a cada ciudad en una grilla metodológica, era subvalorar sus particularidades, su territorio, sociedad,

241 Rogelio Salmona en: Hoffer, A. (2003), p. 14.



Carta escrita por el alcalde de Bogotá, Santiago Trujillo Gómez, en la cual da por recibido el Plan Piloto para la ciudad. Fechada en septiembre 21 de 1950.

FLC.



Plan Piloto de Le Corbusier y Plan Regulador de Wiener y Sert. Dos propuestas para la Ciudad de Bogotá. Hernández, C. (2010).

economía y cultura. La grilla —concebida como herramienta para diagnosticar y comparar— y los principios del Movimiento Moderno, presentaban la dificultad de actuar como la camisa de fuerza homogenizadora.

“La Carta de Atenas, una concepción acorde con lo que Le Corbusier denominó “los tiempos nuevos”, quería reorganizar la espacialidad de la ciudad del siglo XX haciendo tabla rasa con lo existente, pero conservando algunos hitos urbanos y arquitectónicos y aumentando considerablemente las densidades y volumetrías de las ciudades. Este modelo, aunque no se realizó íntegramente, influyó en las tendencias arquitectónicas y urbanas de Latinoamérica, prolongando el enfrentamiento iniciado entre la vanguardia y el urbanismo tradicional. Se produjo entonces un conflicto aún más álgido entre los arquitectos y urbanistas de formación convencional, que venían de la Escuela de Bellas Artes, y los del Movimiento Moderno, influenciados por las nuevas ideas. Paradójicamente, quienes respetaban la ciudad eran los tradicionales, que no creían en la trama fundacional, y así, a partir de 1960, el llamado “estilo internacional”, hijo perverso de las propuestas de los años anteriores, inundó las ciudades con edificios mediocres y creó situaciones infames que respondían más a los ideales de un capitalismo voraz que a las necesidades de la población. A partir de ahí la memoria se fue perdiendo y las identidades nunca se definieron con claridad”.²⁴²

4.4. Las diferentes miradas sobre el Plan

La adopción de la Grilla MARS expuesta en el CIAM VIII titulado *El Corazón de la ciudad*, era uno de los puntos que acercaba a Salmona al Plan, pues apreciaba y respetaba el trabajo precedente de Josep Lluís Sert. Los temas que exponía el catalán sobre la ciudad planteaban una postura alejada a la posición dogmática del francés. A propósito, Carles Martí —a la luz de la historia de los

proyectos de Marseille Sud y la Unité del Boulevard Michelet de Le Corbusier— precisa:

“La única explicación plausible que se me ocurre para comprender el doble rasero con que se suelen juzgar estos dos proyectos estaría en el temor que suscitaban las propuestas de Le Corbusier interpretadas como apología de la actitud totalitaria, es decir, de una visión de los problemas urbanos basada en la uniformización mecánica y repetitiva de las soluciones adoptadas. No es esta, desde luego, una objeción menor o desdeñable. Tampoco cabe considerarla como una sospecha carente de fundamento, ya que fueron pocos los intelectuales europeos que durante la primera mitad del siglo XX quedaron completamente a salvo de la tentación totalitaria.”²⁴³

Salmona en la universidad —al igual que sus compañeros y luego colegas en el Atelier— había tenido contacto con autores tanto europeos como norteamericanos y el desarrollo de sus teorías alrededor de la Ciudad. A la llegada a la Ciudad Luz, surgen nuevas lecturas y discusiones alrededor del tema y se seguirán algunas de las premisas como faro. Lewis Mumford había sido divulgado ampliamente en Europa, Francastel no sólo lo retomaba en su lecciones sino que lo había llamado para formar parte de los proyectos editoriales que venía desarrollando. En Mumford, tal como lo expone Hernández en su tesis, al menos dos de las ideas de Patrick Geddes había sido heredadas y asumidas por él: la ciudad parte de reconocer y asumir su propia historia, de las características de su geografía y arquitectura y debe ser percibida desde sus relaciones orgánicas. La segunda, más estructural, es asumir una idea, ya no de ciudad sola, sino de ésta dentro de una región, como un sistema complejo en relación con un territorio que va más allá de lo urbano o circunstancial de su propio límite administrativo.²⁴⁴

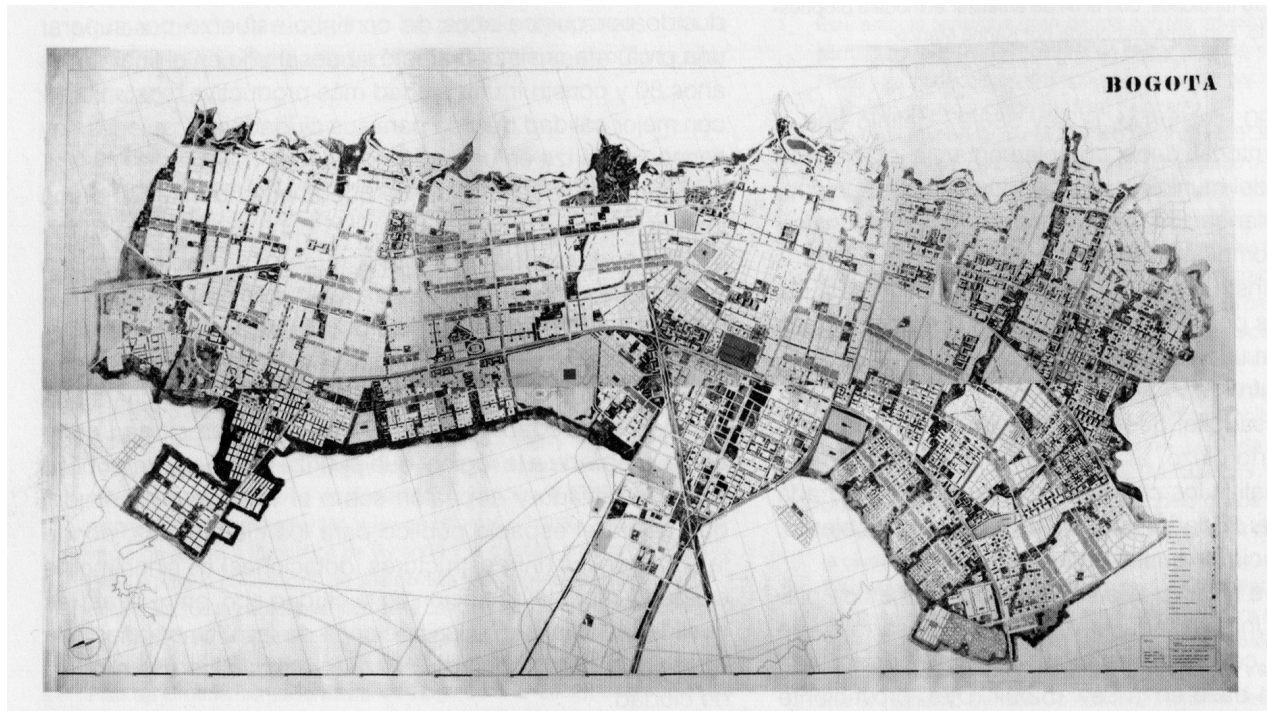
²⁴³ Martí Arís, C. (2010 a), p. 17.

²⁴⁴ Hernández, C. (2004), p.27.

²⁴² Idem, p.12



Le Corbusier, Wiener y Sert en Bogotá.
FLC



Plan Piloto de Le Corbusier y Plan Regulador de Wiener y Sert. Dos propuestas para la Ciudad de Bogotá.
Hernández, C. (2010).

La ciudad como “complejo de vida asociativa” será desarrollado por Mumford desde antes de 1957²⁴⁵ y recogido y enfatizado por Lambert, Cassou, Lombard y principalmente por Francastel, para quien también los hechos sociales son primarios en la conformación de esa gran creación que es la ciudad. Esto eleva a un primer renglón de importancia hechos que apenas cincuenta años atrás habían quedado rebasados por temas formales de la arquitectura. Era preciso un enfoque sociológico, el estudio del nivel de educación, la cobertura de los servicios sociales, y sus formas de gobierno como los elementos constitutivos y determinantes de los modelos de ciudad integral.

Así, el estudio específico de las condiciones, características e historia de cada ciudad, no sólo serán la materia prima de un diagnóstico de sus problemas y cualidades, sino el punto de partida para una propuesta hecha a su medida. Se explica así, por qué para Mumford, la ciudad medieval revela de una parte esa perfecta integración entre la ciudad y su región, en un ambiente urbano contenido propicio para todo tipo de intercambios. Y de otra parte, su composición a través de un centro, en donde lo gubernamental y lo espiritual tienen lugar y un alrededor, en donde la vida cotidiana se lleva a cabo, complementando una simbología clara, necesaria para la apropiación de sus habitantes.

Mumford y Sert se conocían, ya que este último le propuso al teórico norteamericano que escribiera la traducción al inglés de *¿Pueden nuestras ciudades sobrevivir?* A través de este ejercicio, Mumford expresa su duda ante la propuesta europea del urbanismo funcional y de sus cuatro funciones, como capaz para cubrir sus ámbitos variados y tan complejos, que excluían —entre otros— los aspectos sociales y culturales. Y es cuando coinciden ambos autores.²⁴⁶

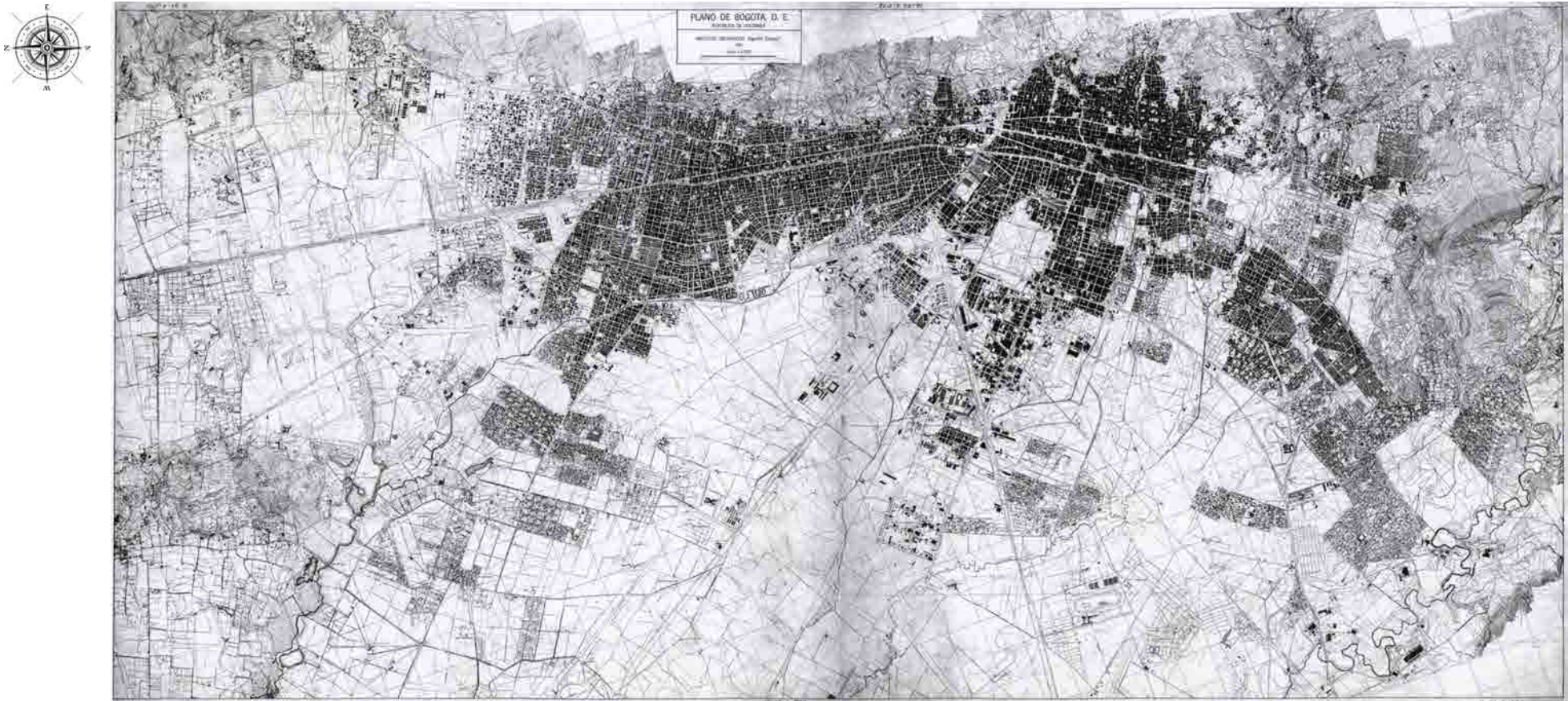
Mumford se ha nutrido de la lectura de Geddes. Francastel del enfoque de Mumford. Salmona de la mirada de Francastel, el lenguaje y la perspectiva de Mumford y de su propia experiencia a través de los recuerdos de la ciudad que lo vio crecer. El organicismo definido como ética, intentará tender un puente como tabla de salvación para el futuro de las ciudades.

Biólogos, sociólogos, urbanistas, economistas, arquitectos. Unos y otros alcanzaron a imaginar una ciudad con una cantidad de puntos coincidentes. De una u otra forma todos imaginaron una ciudad enmarcada en su paisaje —geografía— y que se relacionara con su historia, con la tradición. La manera de encausarlo o las herramientas que encontraron para proponerlo, fueron configurándose sobre sendas diversas.

²⁴⁵ Mumford, L. (1957), p. 602.

²⁴⁶ Mumford, E. (1997). En este texto Eric Mumford expone cómo las ideas de Lewis Mumford, coinciden y complementan la propuesta del Centro de Sert.

El regreso a Bogotá



Plano de Bogotá en 1960.
Cuéllar, M. y Mejía G. (2007)

Quiero hacer un recuento de los encuentros que he tenido
con Bogotá en muchos parajes de libros variopintos,
de diferentes momentos de su historia y de sus imaginarios.
Bogotá es una ciudad cuya belleza no se le entrega
de manera fácil al mal viajero.
Me recuerda esta ciudad la saga de la bella mujer envuelta en
piel de asno, en una cierta aspereza que hay que encontrar bajo
un abrigo de harapos: ocurre que quien encuentra esa belleza ya
está perdidamente enamorado, sin remedio posible.

Juan Manuel Roca

1. LA CIUDAD EN PERMANENTE “OBRA GRIS”

“La ciudad europea está hecha, está circunscrita, es una herencia de la historia, a la cual, los intereses especulativos no tienen ni el derecho ni la posibilidad de tocar. Existe a la imagen de una vida comunitaria que, a pesar de que no tiene ya la intensidad que tuvo con el pasado, conserva los espacios públicos, los lugares de encuentro donde, en todo momento, la socialización puede efectuarse. El espacio está listo para acoger la fiesta, la convivencia, y son otras instancias las que bloquean el desarrollo generalizado del goce de las gentes mismas.

En América Latina sucede lo contrario: la ebullición popular es lúdica, imaginativa, creativa, pero por falta de lugares apropiados, es abortada en el conglomerado informe, que es la forma contraria a la ciudad. La privatización del espacio y las autopistas lo ilustran. La población es arrastrada por un urbanismo convulsivo que obedece solamente a las leyes de la lujuria especulativa que es, al fin de cuentas, la que estructura la ciudad. Las comunidades, en esas condiciones, no tienen ni siquiera las compensaciones de la ciudad, de la vida urbana, es decir, la posibilidad de una existencia solidaria, para soportar su pobreza y mala calidad de vida.”¹

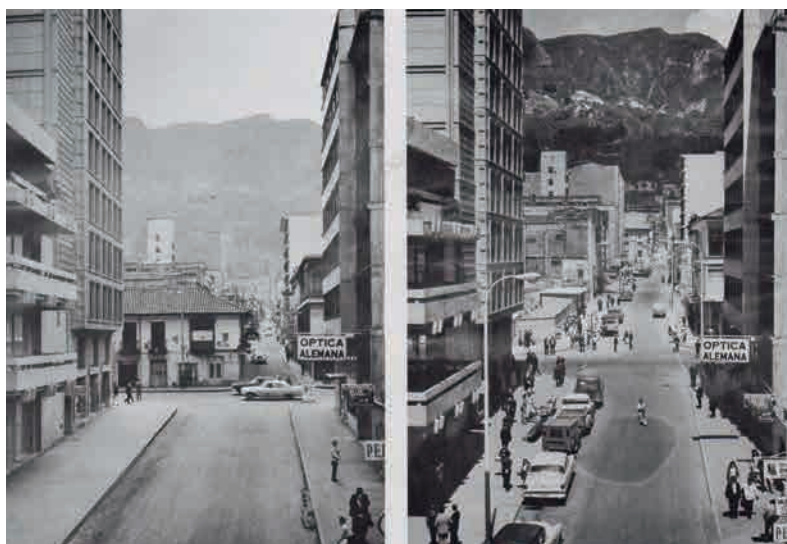
Han sido tan solo nueve años de ausencia, pero los cambios son definitivos. La ciudad de 1948 ha sido enterrada. El territorio de la extensa planicie se ha ido colmando poco a poco de núcleos urbanos dispersos. Ahora, a través de las ventanillas de los aviones, sobrevolando la Sabana, se identifican los municipios de la primera corona que bordean la ciudad y entre ellos, su centro tradicional. Este nuevo territorio urbano ampliado se llama *Distrito Especial*. Además de unas cuantas vacas dispersas en la característica manta de mil verdes diferentes, ahora horadada por los lunares grises de barrios botados en medio de la planicie, se ven como hilos brillantes las calles que conectan estos asentamientos a una precaria estructura urbana. La primera impresión de este cambio la recibe cualquier viajero internacional en el moderno Aeropuerto Eldorado, diseñado por la firma Cuéllar Serrano Gómez en 1956, cuyo amplio espacio central le revela los beneficios espaciales procurados por el sistema vanguardista de *vigas postensadas* presente en la arquitectura local.

La ciudad de Bogotá como capital del país, en la década de los años cincuenta, al igual que otras ciudades de América Latina, debe asumir las nuevas propuestas de un sistema capitalista financiero y en términos urbanos el resultado se verá plasmado en la necesidad de construir una ciudad con una imagen diferente para propios y extraños. Fue necesario —unido a la coyuntura de los vacíos y rupturas generadas tras la destrucción de varias manzanas después del 9 de abril de 1948— reconstruir el centro histórico de la ciudad para albergar nuevas actividades. La principal característica de este momento, es la contradicción resultante del encuentro entre una nueva fuerza productiva y la espacialidad tradicional de la ciudad: los cambios permanentes entre una sociedad que reclamaba la modernidad al alcance de su mano y los escenarios en donde se desarrollaba esa vida, para muchos ya obsoletos y caducos. Rogelio Salmona había dejado la ciudad de Bogotá cuando apenas un grupo de arquitectos a través de la Revista Proa clamaba por los cambios:

¹ Salmona, R. (1990a), p. 13.



Aeropuerto Eldorado, 1957.
MDU.



Cambio en los perfiles de la ciudad durante
la década de los años sesenta.
Alcaldía Mayor de Bogotá (1969).



Carrera Séptima hacia el norte. A la derecha el Panóptico convertido en Museo Nacional.
Archivo fotográfico Sady González, BLAA.

“La calle ancha es valorización. Pero consideramos que el actual procedimiento paulatino aplicable al ensanche de tantas calles, es arcaico, antieconómico, antiestético, nada estético, inoperante e insólito; es el procedimiento de las sangrías, pero esta terapéutica en urbanismo como en medicina está archivada. Bogotá necesita de cirugía; de cirugía siglo XX y en gran escala.”²

A su regreso, en noviembre 1957, la contradicción ya ha arrojado sus despojos sobre una ciudad que se percibe confusa, rota, fraccionada y en plena obra gris.

Con los inicios y explosión del periodo de *La Violencia*, las ciudades principales asumieron un flujo de población campesina —se desbordaron las estadísticas contempladas—, y los cambios económicos requirieron de mano de obra no calificada. En el país de regiones, la ciudad capital se convirtió el centro político y administrativo; las principales universidades, industrias, colegios y oportunidades se ubicaron en Bogotá.

Archivados el *Plan Piloto* y el *Plan Regulador* de Le Corbusier, Wiener y Sert, los planes directores y los estudios de los años sesenta, intentarían proponer estrategias que llegaban ya muy tarde dado el rápido crecimiento de la ciudad y la urgencia de sus problemas coyunturales.

“Revolucionarios los primeros (los planes) no encontraron sino incompreensión, muy conformistas y demasiados vagos e inconsistentes los últimos (los estudios), no hacían más que ratificar hechos cumplidos: su utilidad era igual a su ineficacia e inutilidad.”³

A pasos agigantados, la ciudad rompe toda previsión de crecimiento y la oficina encargada de su planeación no puede prever las consecuencias de este hecho sobre el territorio. “Entre 1945 y

1953 la industria creció a la tasa record anual del 9,2%. La agricultura vio aumentar el volumen de producción en un 77% para 1948 y en 113,8% para 1949”⁴, dicen los especialistas.

Bogotá, construida sobre la Sabana, con suelos regados por humedales, enmarcada por los Cerros Orientales, crece a saltos. El centro fundacional se fracciona, las vías construidas en los años cuarenta generan nuevos crecimientos y necesidades hacia el occidente y sur occidente. Las vías de acceso hacia la ciudad generan tierras de oportunidad. Hacia el norte, las antiguas haciendas empiezan a lotearse, los cerros y tierras aptas para canteras sirven de asentamiento provisional y se construyen en instantes las llamadas luego “invasiones”, legalizadas como herramienta de la corruptela política, que carecen de todo tipo de servicios. Muchas zonas de la urbe permanecen aún vacías, y los barrios alejados comienzan a formar un sistema insular en su territorio.

“(…) desde el avión se advertían las manchas grises de lejanos barrios, parches rompiendo la unidad monocromática verde: una colcha de retazos evidenciando el despilfarro del suelo, originado en el desorden y la rapiña. De ciudad compacta y continua se pasaba a un conglomerado discontinuo, desgarrado y atomizado en las áreas rurales circundantes, (...) la ciudad perdió la homogeneidad física y su cohesión: se convirtió en mancha urbana (...) la ciudad hábitat tradicionalmente de máxima integración, se convirtió en un lugar de máxima desintegración, tanto espacial como social.”⁵

En ese proceso finalmente la ciudad se segrega aun más y norte y sur se distancian en términos sociales. Las tierras desfavorecidas pasaron a servir de banco para proyectos de vivienda obrera —o estaban ya invadidas de años atrás—, mientras las más afortunadas albergan nuevas propuestas. Las zonas de ladera removible, de

² Revista Proa (2), p. 20.

³ Aprile-Gnisset J. (1992), p.647. Los paréntesis son de la autora.

⁴ Machado, A. (1986). En: Urrea, T. Del Castillo, J. y Montaña, J. (2012), p. 36.

⁵ Aprile-Gnisset J. (1992), p. 650.

Escena callejera
de la década de
los años sesenta.
Archivo fotográfico
de Jorge Silva. BLAA



Manifestación política en la Plaza de Bolívar Década de 1960.
Archivo fotográfico de Jorge Silva. BLAA



Centro Internacional en plena construcción.
MDU.



Estado en el que quedó el centro de la ciudad después del 9 de abril de 1948.
su reconstrucción tardaría más de una década en llevarse a cabo.
Archivo fotográfico de Sady González.
BLAA.

canteras o inundables, acogieron la informalidad, destinada a la población migrante, a los desempleados y sin casa propia, que alcanzaban el 52,5% de la población total de la ciudad. Entre 1964 y 1970, las operaciones clandestinas e ilegales se duplicaron.

“De tal modo que en 1970, un perímetro urbano del orden de las 27.000 has, cerca de 6.000 de ellas (5.915) estaban ocupadas por la vivienda clandestina ilegal. Los gobiernos habían cambiado muchas veces, pero seguía el Estado de sitio.”⁶

Los recuerdos de Salmona a su regreso no encuentran su reflejo. Nuevas construcciones sobre la Carrera Séptima han desplazado los antiguos edificios coloniales y republicanos. Las nuevas vías, la ampliación de las Carreras 9 y 13, el trazado de la Carrera Décima —Avenida de los Arquitectos—, y la Avenida de Los Comuneros han fraccionado el centro fundacional. Al norte, en los antiguos potreros donde antes pastaban tan tranquilas las vacas y se repartía la leña de casa en casa cargada por burros parsimoniosos, se han multiplicado las construcciones.

La Carrera Décima —inaugurada en 1951— arrasó con los tradicionales barrios residenciales de San Bernardo y Santa Inés, con la Plaza Central de Mercado de La Concepción, la Plaza de Mercado de Las Nieves, el Conjunto Residencial Cité Restrepo —ejemplo de la primera modernidad—, el Parque del Centenario, el edificio de la antigua Escuela Militar y el Teatro Olympia, entre otros. Su ampliación y trazado fue un intento por descongestionar un núcleo histórico sobre densificado que, en pocos años, había pasado de tener callejuelas siguiendo los patrones del damero —utilizadas apenas por peatones, tranvías y algunos automóviles—, a absorber un tráfico intenso de cientos de buses que atravesaban la ciudad en todos los sentidos, hacia los nuevos barrios de la ciudad. La construcción de la gran avenida —que a los pocos años resultó

ineficiente—, generó en el área de influencia graves trastornos, pero permitió “el ingreso de Bogotá a la modernidad con la adopción de patrones arquitectónicos de vanguardia y la existencia de una elite comercial”⁷, cuyo resultado fue la reconfiguración de la división predial de las manzanas con frente a la avenida y la aparición de grandes lotes englobados capaces de albergar edificios en altura, para construir más de veinte piezas de arquitectura moderna. Una enorme plusvalía que quedó en manos de privados.

“Allí se instalaron las oficinas, las oficinas de las grandes empresas, los gremios, los bancos y las aseguradoras, o sea, la élite social y financiera, con el lujo y confort que solo se podía lograr en edificios y entornos modernos. Y se levantaron importantes edificios, de una calidad superior, con técnicas novedosas, gran rigor y contención, con luz, amplitud, mobiliario contemporáneo (...)”⁸

La ciudad requiere, una vez demolidas las plazas de mercado, organizar ya no sólo el problema de higiene y tránsito, sino su abastecimiento. El municipio compra 44 fanegadas en el sector llamado Paiba, al occidente, vecino a la Estación Central del Ferrocarril. Para 1957, la ciudad planea continuar la Carrera Séptima hacia el sur, ampliar y pavimentar la Avenida Caracas desde la Calle 47 hasta la 68, llevar la Avenida Cundinamarca hasta el estadio El Campín y está ya en construcción la Avenida 26, entre la Carrera Décima y el Aeropuerto Internacional Eldorado. Se anuncia la apertura de una gran avenida en la Calle 19 y la construcción de la Avenida de los Cerros. El Alcalde solicita un préstamo a la banca internacional por 40 millones de pesos para terminar el que había llamado *Plan Maestro de Obras Públicas*. En el diario El Tiempo el ministro de Obras Públicas anuncia la interrupción de las obras del CAO - Centro Administrativo Oficial:

⁷ Niño, C. (2010), p.18.

⁸ Idem, p.24.

⁶ Idem.



Construcción de la Calle 26.
BNC.



Plano de los puentes de la Calle 26 con las nuevas obras de su apertura.
Nota publicada en el periódico El Tiempo. En febrero de 1958.

Niño, C. y Reina, S. (2010).

“Haciendo uso y abuso del artículo 121 de la Constitución que autoriza al presidente a tomar ciertas medidas de orden público bajo el estado de sitio, por medio del decreto 3.571 de 1954 se ordenó, con el fin de descentralizar la función administrativa nacional el traslado del centro administrativo al sitio hoy ocupado por el CAOS.”⁹

Bogotá es un caos y ésta es apenas la punta del iceberg. Una ciudad en obra negra, se destruye cada día y se levanta de nuevo ya sin rumbo, sobre acuerdos e intereses especulativos. El Movimiento Moderno ha traído consigo varios intentos de ciudad y propuestas urbanas que, se construyen sin un hilo aparente, pero que con el paso de los años serán consideradas como ejemplos internacionales de la arquitectura.

Rogelio Salmona, de regreso a la ciudad, es alojado con su familia de manera transitoria, en una de las casas adaptadas para profesores en la Universidad de los Andes. Un año y medio después, se cambia a un lugar vecino al Parque de la Independencia, cercano del núcleo de la ciudad, equidistante del apacible Teusaquillo —su barrio paterno—, en un barrio popular. Y en sus frecuentes recorridos, encontrará los nuevos espacios políticos, sociales y administrativos y algunas de las obras que trataban de materializarlos: barrios, urbanizaciones, teatros, colegios, parques, hoteles, edificios públicos y privados. La ciudad reflejaría el tránsito de un país rural a un país urbano, de lo tradicional a lo moderno.

Es ya evidente el uso de materiales diferentes al adobe y ladrillo. Aunque la producción nacional de cementos se había iniciado a comienzos del siglo XX, la construcción en concreto tomaría varias generaciones. Será a partir de la década del cincuenta cuando aparecen los ejemplos más interesantes.

Camino hacia su nueva casa, Salmona contempla uno de los primeros barrios de autoconstrucción, levantado por los empleados

de la cervecería Bavaria, a comienzos del siglo XX, llamado La Perseverancia —luego fortín político de Jorge Eliécer Gaitán—. La Avenida Calle 26 que ha cercenado el Parque de la Independencia y mutilado el Parque del Centenario frente a la Iglesia de San Diego, le causa una profunda impresión, un enorme “viaducto” que determina una separación más entre las diferentes ciudades que son Bogotá entonces. La zona ha abierto el espacio para alojar la modernidad a través del llamado Centro Internacional. El Hotel Tequendama construido entre 1951 y 1953, por la firma Cuéllar Serrano Gómez, a la altura de los más elegantes del mundo, será el proyecto pionero de una nueva forma de urbanismo moderno, inspirado este también —al igual que varias de las más importantes determinaciones de planeación—, en los centros de las grandes ciudades norteamericanas. Las Residencias Tequendama aún se encontraban en la mesa de dibujo del arquitecto Gabriel Serrano y sus socios y serían construidas entre 1959 y 1962, completando una parte importante de este complejo de negocios, comercio y vivienda. El Centro Bavaria, parte del Centro Internacional proyectado por Obregón Valenzuela & Cía —que reunía diferentes usos en un solo conjunto de dos torres—, está por terminarse.¹⁰

Muy cerca de allí, en la Calle 26 con Carrera 24, su profesor de la Universidad Nacional, Bruno Violi, había concluido en 1955,

⁹ S. A. (13 de septiembre de 1957). *El Tiempo*, pp. 1-2.

¹⁰ El Conjunto Urbano Tequendama-Bavaria, fue proyectado y construido como un nuevo centro de la ciudad, entre los años de 1950 y 1982. Su definición urbanística tiene origen en el año de 1949, cuando se amplía la Carrera Décima y se fragmenta el Parque del Centenario. En el año de 1958 se demuele la Glorieta de San Diego para construir el viaducto de la Calle 26. El conjunto está conformado por una plataforma comercial y de oficinas, que es la base sobre la cual se levantan los siguientes rascacielos de hotel, vivienda, equipamientos y comercio: Hotel Tequendama (Diseño: Holabird-Root-Burgee; construcción: Cuéllar Serrano Gómez, 1950-53); Edificio Bochica (Cuéllar Serrano Gómez 1952-56); Ampliación del Hotel Tequendama (Cuéllar Serrano Gómez, Doménico Parma, 1959-62); Conjunto Bavaria (Obregón y Valenzuela – Pizano, Pradilla, Caro y Doménico Parma 1963-65); Edificio Bachué y Teatro Tisquesusa, 1963-66; Segunda ampliación del Hotel Tequendama (Cuéllar Serrano Gómez, 1966-67) y Residencias Bachué (Cuéllar Serrano Gómez, 1978-82). Para ampliar y detallar el proceso de conformación de este conjunto. Consultar: Fontana, M. y Mayorga, M. (2008).

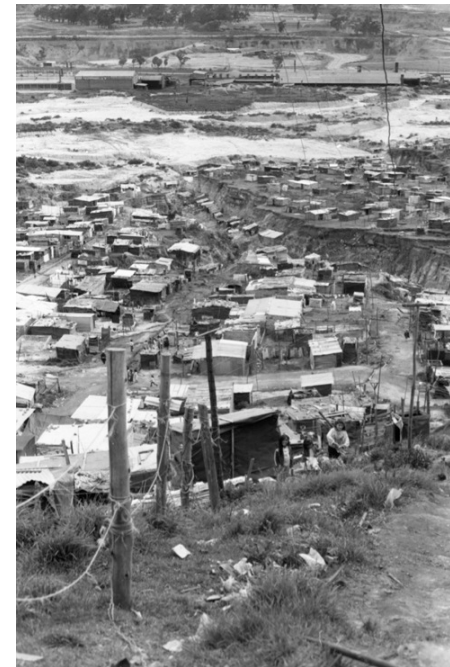
Postal de la Calle 26.
Hotel Tequendama.
Archivo particular.



Propaganda del Hotel Tequendama,
"el más moderno hotel
de América Latina, enmarcado
dentro del majestuoso panorama
de contrastes de los cerros de
Monserate y Guadalupe..."
Archivo de imágenes de la investiga-
ción Bogotá años cincuenta.



Carrera Séptima hacia el norte, frente al Museo Nacional.
Al fondo a la izquierda, la fábrica de Cerveza Bavaria.
Archivo fotográfico de Sady González. BLAA.



Barrios informales en pleno crecimiento
en la periferia sur de la ciudad.
Archivo fotográfico de Jorge Silva. BLAA

los Talleres para la Volkswagen. La propuesta volumétrica con cáscaras de concreto lo han puesto en la punta de lanza de la experimentación local con este material. Así mismo, sobre la Carrera Séptima con Calle 34 —contiguo al barrio de La Merced—, Violi ha entregado el Edificio Buraglia o Chrysler, con espacio para un almacén de automóviles en el primer piso y en los pisos superiores, apartamentos y casas entre medianeras. El proyecto para el Edificio El Tiempo,¹¹ en pleno corazón de la ciudad sobre la Avenida Jiménez de Quesada con Carrera Séptima, en un lote difícil y estrecho, reemplazaría el antiguo edificio del diario y albergaría las rotativas y las oficinas. Dibujado por él mismo en 1946, refleja el homenaje que pretende hacer al maestro francés August Perret y que tantas críticas le acarrearía con la terminación de la obra en 1958.

Para cuando Salmona sube las empinadas escaleras de la Universidad de los Andes, en las faldas del cerro de Monserrate y se detiene en el Campito de San José —antigua construcción que albergó un convento, un hospital, y un manicomio de caridad, adquirida por la universidad privada y convertida en salones de clase para los arquitectos y estudiantes de Bellas Artes—, alcanzaba a otear una ciudad construida aún a baja altura. Resaltan algunos de los edificios de la Jiménez, la Carrera Décima y algunos que empiezan a levantarse en Chapinero, antes salpicado de villas y ahora, contruidos sus solares con edificios de apartamentos. Al sur, se destaca el Hospital San Carlos, edificio de ocho pisos, inaugurado en 1948, de la firma Cuéllar Serrano Gómez. Su construcción había tardado cinco años y había requerido además de varios expertos, más de 150 obreros. Alejado del centro de la ciudad, la institución para tuberculosos contaba con la más moderna central telefónica del momento, un laboratorio clínico, salas y aparatos portátiles de rayos X, esterilizador de colchones, ascensores de gran capacidad

y una gran cocina central. El cambio de escala se anunciaba con el edificio de la Suramericana de Seguros —inaugurado en 1953 en la Avenida Jiménez—, el Banco de Bogotá inaugurado tres años más tarde a cargo de la firma extranjera Skidmore Owing & Merrill en la nueva Carrera Décima y el edificio para Ecopetrol, en el barrio La Merced, finalizado en los años sesenta.

En diferentes puntos de la ciudad que se extiende se evidencian los cambios; la Iglesia del Gimnasio Moderno del arquitecto Juvenal Moya, construida en 1954 en los predios del colegio levantado a comienzos del siglo XX y construido por la firma norteamericana Farrington & Cia, la sede para el Country Club de Bogotá, diseño de Rafael Obregón y construida por la firma Obregón Valenzuela & Cía, reseñada en revistas internacionales y portada de la Revista Life, la Biblioteca de gran escala Luis Ángel Arango, de la firma Esguerra Sáenz & Samper, inmersa en pleno barrio de La Candelaria en una manzana colonial, concluida en 1957 y el Hipódromo de Techo de Álvaro Hermida y Guillermo González Zuleta finalizado e inaugurado en 1955, entre otros.

Germán Samper, ahora asociado a la firma Esguerra Sáenz Urdaneta Suárez, invita a Salmona a conocer los proyectos del Edificio del SENA, próximo a entregarse, sobre la ampliación de la Avenida Caracas entre Calles 20 y 21, así como la sede para Laboratorios Abbott, sobre la Calle 26. Unos proyectos que reflejan en su escala y en su distancia con respecto al centro, la realidad del crecimiento desaforado de la ciudad y de la población. En su lenguaje, estos hacen evidentes las herencias, pero también la consideración de aspectos locales, tanto como la experimentación tecnológica.¹² Los giros en el quehacer de la arquitectura para entonces, según el arquitecto Germán Samper:

11 El edificio El Tiempo, fue levantado en la que constituía para entonces la esquina tradicional más importante de la ciudad en el momento, utilizando materiales prefabricados para la ventanería terminada en bronce y el recubrimiento de sus muros. Su estructura de concreto deja a la vista algunos de sus elementos.

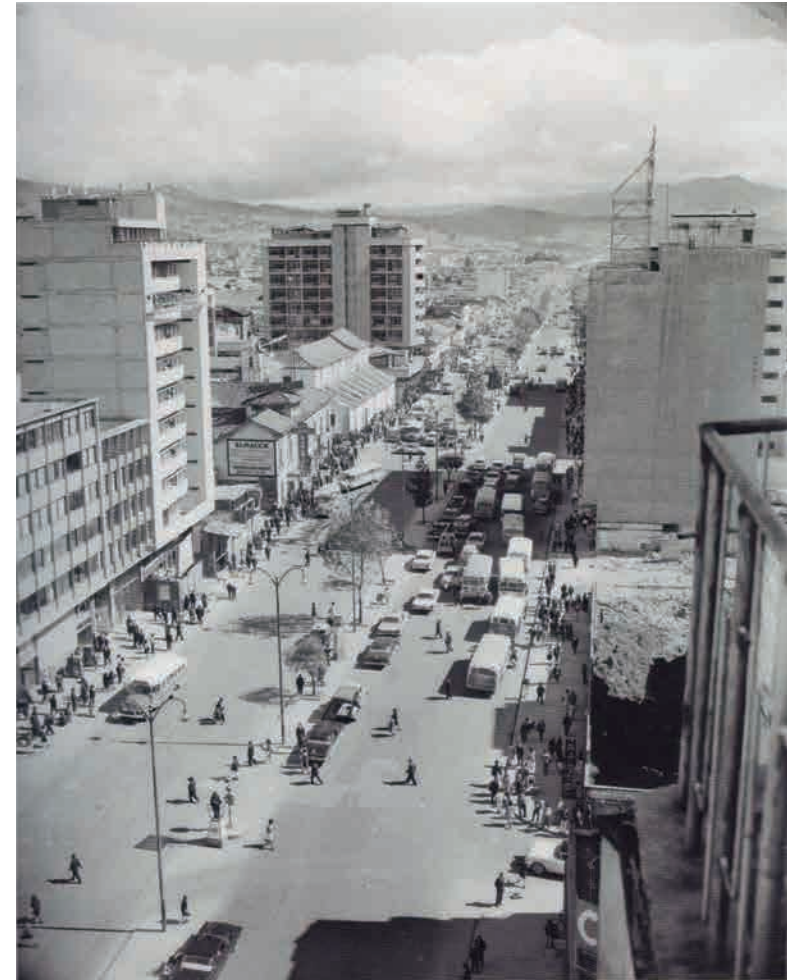
12 La principales firmas que figuran entre 1950 y 1972 en el ámbito de Bogotá y que se encargan de construir la ciudad moderna son: Cuéllar Serrano Gómez —Centro Internacional Tequendama—, Obregón y Valenzuela —Centro Bavaria—, Skidmore, Owings and Merrill —Banco de Bogotá—, Pizano Pradilla Caro Restrepo & Cía —Seguros Tequendama—, entre otras.



Edificio Buraglia o Chrysler, de Bruno Violi, en la Carrera Séptima con Calle 34.
Varini, C. (1998).



Bogotá vista desde los cerros orientales.
Al fondo la construcción de la ciudad de los rascacielos.
Archivo fotográfico de Jorge Silva. BLAA



Carrera Décima hacia el sur, desde la Calle 26.
Foto: Daniel Rodríguez. En: Niño, C. y Reina, S. (2010).

“Contribuyeron al cambio, a la revolución arquitectónica del país, sin proclamas, sin manifiestos, sin salidas de tono, sin presentar obras espectaculares o pretenciosas, sin importar los estilos del momento de otros países. Lo hicieron con obras sencillamente de buen diseño, de equilibrio, obras prácticas cuando tenían que serlo, rentables cuando así se requería, económicas cuando era necesario, innovadoras eso sí en sistemas constructivos, y todas estas cualidades, crearon un tipo de belleza arquitectónica, una belleza discreta, permanente. No esa belleza fugaz de la obra original, demasiado original, que cansa, que no resiste el paso de los años.”¹³

La firma Cuéllar Serrano Gómez tendrá a su cargo varios proyectos de entonces. Fundada en 1933, llegará a ser una de las más prestigiosas. En 1949 se une como ingeniero Jefe del Departamento de Cálculo, Doménico Parma, italiano radicado en el país desde 1945, quien se convertirá en figura clave en los procesos de industrialización y experimentación con los nuevos materiales. Participó en el diseño de varios edificios construidos entre 1956 y 1968; Seguros Bolívar, Ecopetrol, Sena, Torres de Bavaria, BCH, y Avianca.¹⁴ Se convirtió en el elegido para la construcción de los edificios en altura y será pieza clave en las Residencias El Parque, aportando las soluciones que se requerían para levantar ese proyecto en equipo.

Para entonces, en la Universidad Nacional, Herbert Ritter –director de la Oficina del Plan Regulador de Bogotá - OPRB en tiempos del *Plan Piloto*- había construido el edificio Centro Interamericano de Vivienda-CINVA¹⁵, usando cáscaras de concreto experimentales

para sus cubiertas. Acogió esta sede a profesionales de toda Latinoamérica, interesados en enfrentar el problema crítico de la producción de vivienda de bajo costo que los hermanaba. Desde allí, en un trabajo conjunto con la Universidad Nacional y el Instituto de Crédito Territorial-ICT se empezaron a desarrollar desde 1951 programas para enfrentar los problemas relativos a la producción de vivienda en cada una de las naciones del continente. Esta práctica y los avances con respecto a la planeación económica y el *Plan Currie*, “fueron los caminos paralelos al desarrollo de los planes modernos a través de los cuales se introdujeron los conceptos y técnicas de la planeación racional norteamericana en el país”.¹⁶

De otra parte en los terrenos vecinos a la nueva Avenida de las Américas, se había levantado entre 1953 y 1957, una variación local de la Unité de Marsella, que exponía las enseñanzas dejadas a su paso por Le Corbusier en Bogotá. El Centro Urbano Antonio Nariño -CUAN de Néstor Gutiérrez & Hermanos, asociados con la firma Esguerra Sáenz Urdaneta Suárez & Cía, un conjunto de 23 bloques de vivienda multifamiliar, será una propuesta en altura del urbanismo moderno levantada en medio de una vasta zona verde.¹⁷

trabajo de las comunidades de base. Al margen de la definición del marco institucional estatal para atender el déficit habitacional en Colombia, la experiencia CINVA pone de manifiesto la noción según la cual el déficit de la vivienda fue definido como un problema de la gente sólo resuelto por medio de su voluntad y su acción.” En Peña, M. (2008), p. 19.

¹⁶ Salazar, J. (2011), p. 24.

¹⁷ Se trata de un multifamiliar de 960 viviendas, construidas en quince bloques (entre trece y cuatro pisos), que ocupan, tan sólo el 11% del predio, dejando el 89% restante como área libre. Ocho edificios cubrían los servicios comunales: correo, cafetería, bancos, escuela, guardería, almacén, teatro e iglesia, entre otros. “El Centro Urbano Antonio Nariño nació como una propuesta para la clase media, profesionales jóvenes y empleados públicos. Fue un proyecto auto-suficiente en el que el único contacto cotidiano de los habitantes con la ciudad sería el trabajo, ya que todo lo que tenía que ver con abastecimiento, educación, recreación y algunos servicios e incluso los primeros niveles de salud eran suplidos dentro de la misma unidad habitacional.” Para ampliar el tema, consultar Montoya, A. (2007).

¹³ Samper, G. (2008), p. 82.

¹⁴ Seguros Bolívar -1956-, Ecopetrol -1957-, Sena -1959-, Torres de Bavaria -1961-, Alejandro Ángel -1963-, BCH -1964- y Avianca -1968-.

¹⁵ “(...) el CINVA se erigió, durante su funcionamiento (1951-1974), como el ente encargado de prestar asesoría técnica en materia de vivienda y planeamiento urbano. El programa contempló como fundamento de sus investigaciones e intervenciones la integración de la tecnología y la reducción de costos de producción, el adiestramiento y desarrollo investigativo de diferentes profesiones y un contundente programa de autoconstrucción cuyo referente principal era el



Construcción de la Iglesia de los Santos Apóstoles, en el Gimnasio Moderno, de Juvenal Moya.
Archivo particular.



Hospital de San Carlos.
Archivo Fotográfico de Gumersindo Cuéllar. BLAA



Hipódromo de Techo de Álvaro Hermida y Guillermo González Zuleta.
BLAA.



Country Club de Bogotá, de Obregón & Valenzuela y Jorge Arango.
Archivo particular.



Edificio del Servicio Nacional de Aprendizaje-SENA.
Foto de G. Téllez.



Construcción de los bloques para el Centro Urbano Antonio Nariño-CUAN.
Foto de G. Téllez.



Edificio Ecopetrol.
Foto de A. Saldarriaga.



Edificio para los Laboratorios Abbot.
Foto de G. Téllez.

El Estado y organizaciones cristianas y de beneficencia desde comienzos del siglo XX, habían empezado a construir proyectos de vivienda obrera, pero durante la década de los cincuenta, los migrantes de diversas regiones del país que huyen de La Violencia y buscan techo donde guarecerse, multiplican el déficit. Se agudizan las carencias de toda índole; se vienen acumulando años de desdichas y todo intento es insuficiente.

Desde 1949 y hasta 1964, entidades como el Banco Central Hipotecario-BCH y la Caja de Vivienda Popular-CVP —que venían haciendo proyectos rurales—, se suman a la acción del Instituto de Crédito Territorial - ICT y construyen en Bogotá interesantes proyectos de vivienda para la nueva clase media, la clase trabajadora y para la creciente población obrera. La construcción de estos barrios, será el laboratorio de experimentación urbanística y tecnológica de muchos de los egresados de la Universidad Nacional que han ido a completar su profesión y regresado para participar en la construcción de esa ciudad que les ofrece la modernidad.

El Barrio Los Alcázares, para empleados del Estado, ubicado al noroccidente de la ciudad, construido en diferentes etapas por las firmas Trujillo Gómez & Martínez Cárdenas, Herrera & Nieto Cano y Rocha & Santander, fue diseñado para albergar alrededor de 4.500 usuarios, y se convirtió en uno de los primeros proyectos de vivienda masiva desarrollado por el ICT en Bogotá a partir de 1949. Durante el mismo año, el Barrio Muzú, al sur, también a cargo del ICT, imprimió un giro significativo al urbanismo a través de la eliminación de la manzana tradicional. Fueron 1.216 unidades, entregadas a igual cantidad de familias, agrupadas en medio de áreas verdes relacionadas por redes peatonales. El centro de servicios comunitarios asumió la actividad de recrear la mente y el espíritu.

El ICT también construyó por entonces el Barrio Quiroga al suroccidente de Bogotá, 4.014 viviendas prefabricadas con cubierta abovedada. El BCH por su parte, continúa gestionando vivienda de gran calidad urbana y arquitectónica y construye para la clase

media, al norte de la ciudad, el Barrio del Polo Club¹⁸, en los predios del antiguo Club de Polo, entre las avenidas de los Libertadores —hoy Autopista Norte—, la Calle 80 y la Avenida Cundinamarca, aún en construcción. El centro comunal se le encargará a Germán Samper, compañero de Salmona en el Atelier de París y las 425 viviendas estarán a cargo de las propuestas de Ricaurte Carrizosa & Prieto y Robledo Drews y Castro. El barrio conformará “una verdadera unidad residencial”, unidad que con el paso del tiempo aún conserva parte de su excelente propuesta original. Así mismo, parte de los terrenos de una hacienda en Suba —población luego conurbada por la ciudad—, a comienzos de la década de los años sesenta, el BCH construye el barrio Niza, proyecto diseñado para jóvenes profesionales de estratos medios, quienes pagaban una cuota inicial muy baja y cuotas fijas sin intereses, que con el paso del tiempo ocasionalmente llegaban a ser más baratas que el pago mensual de servicios públicos. Amplios andenes arborizados y zonas verdes atraviesan el barrio sobre un trazado irregular entreverado por parques. El barrio, actualmente tiene una de las más bajas densidades en la ciudad, con apenas 11 viviendas por hectárea.

La Caja de Vivienda Popular-CVP había ya construido desde finales de la década de los años cuarenta, el Barrio Primero de Mayo¹⁹, Buenos Aires y Acevedo Tejada²⁰ y La María²¹. Desarrollaría luego en los años sesenta y setenta otra serie de propuestas, como el Multifamiliar Alfonso López Pumarejo²², el Barrio Veraguas²³, Los Laches²⁴ y las Lomas 1 y 2²⁵.

“Los barrios no fueron simplemente un número de soluciones al problema habitacional colombiano, también en su diseño y construcción

18 Barrio Polo Club, 1958-1962.

19 Barrio Primero de Mayo, 1945.

20 Barrios Buenos Aires y Acevedo Tejada, 1946.

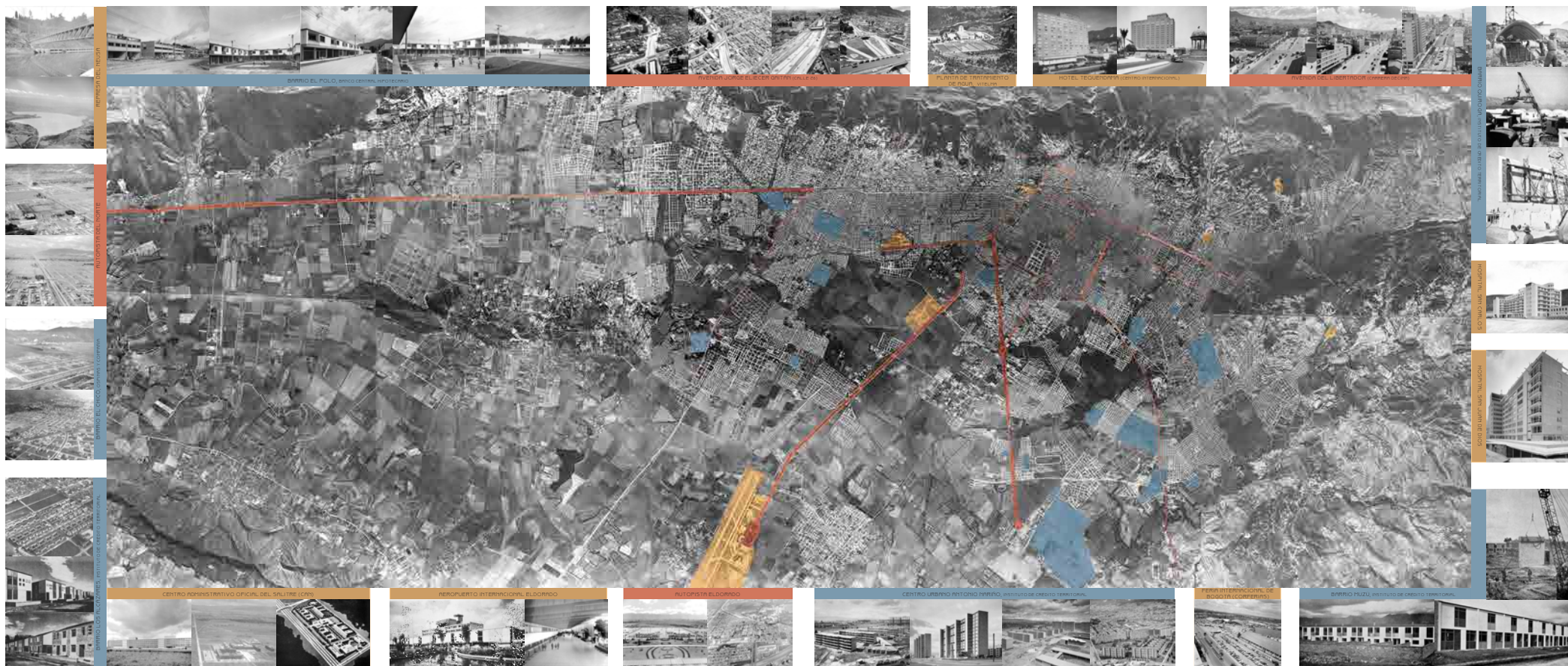
21 Barrio La María, 1948.

22 Multifamiliar Alfonso López Pumarejo, 1960 -1971.

23 Barrio Veraguas, 1966.

24 Barrios Los Laches, 1966 – 1969.

25 Barrio Lomas 1 y 2, 1969 a 1973.



Construir la metrópoli. Proyecto de vivienda para la clase media, construidos por entidades estatales en la década de los años cincuenta en Bogotá.
 Panel elaborado para la Exposición Bogotá: años cincuenta. El inicio de la metrópoli. Universidad Nacional de Colombia.

participaron arquitectos y urbanistas muy destacados que aportaron el conocimiento internacional sobre el tema; se desarrollaron nuevos modelos espaciales y funcionales para el desarrollo urbano, se impulsaron la estandarización y las nuevas tecnologías para abaratar costos y producir masivamente.”²⁶

Al norte de la ciudad, cerca a la recién inaugurada Autopista del Norte, poco a poco surgirán barrios en antiguas haciendas o en los terrenos de los *clubs* privados, donde se plasmará también el concepto de ciudad, influenciado por los vientos norteamericanos —la ciudad jardín— con generosas viviendas de una sola planta, antejardines y avenidas arborizadas. El Chicó, una antigua hacienda, fue loteado y se construyó el barrio residencial a cargo de Obregón & Valenzuela, en esta nueva urbanización, o en terrenos vecinos —el antiguo Country, El Retiro, El Nogal, La Avenida Chile y Quinta Camacho—, Guillermo Bermúdez, Fernando Martínez, Ricaurte Carrizosa y Prieto, Samuel Vieco y hasta el mismo Salmona, diseñarán residencias inmersas en medio de jardines, o edificios de apartamentos de baja densidad que demostraban la fuerza de una clase media emergente, capaz de reflejar el buen vivir bogotano.

Estas casas diseñadas como unidades particulares, se caracterizarían por mantener una doble relación con su exterior: de una parte, con el mundo interior a través del patio o jardín posterior y de otra con la calle, con la ciudad, a través del antejardín.

“Cada casa pone de manifiesto diferentes maneras de abrirse a la calle y de manejar la relación entre la casa y la ciudad, entre la esfera pública y la privada, pero todas resuelven un problema básico de la arquitectura: la doble condición de espacio habitable entendido como unidad de relación entre el espacio interior y exterior del edificio; calle, recintos, patios, espacios abiertos, jardines, etc, son espacios de

mediación entre el hombre y la naturaleza, una naturaleza “domesticada” e interiorizada.”²⁷

La ciudad crece y sus habitantes se desplazan. Cambian sus hábitos de vida y necesidades espaciales. Esas casas con solar, patio y traspatio, resultan demasiado grandes y costosas. Se anuncia el “confort” de la vida en departamentos y el automóvil invita a hacer los recorridos de manera diferente; la vida de compra en la tienda de abarrotes o al vendedor cotidiano, entra lentamente en desuso. Bogotá reglamenta la propiedad horizontal en la década de los años cincuenta —a partir del Centro Urbano Antonio Nariño—, y solamente en 1963 entrará en vigencia, pero este limbo unido al cambio de concepción de la ciudad, favorece la construcción de edificios para rentar.

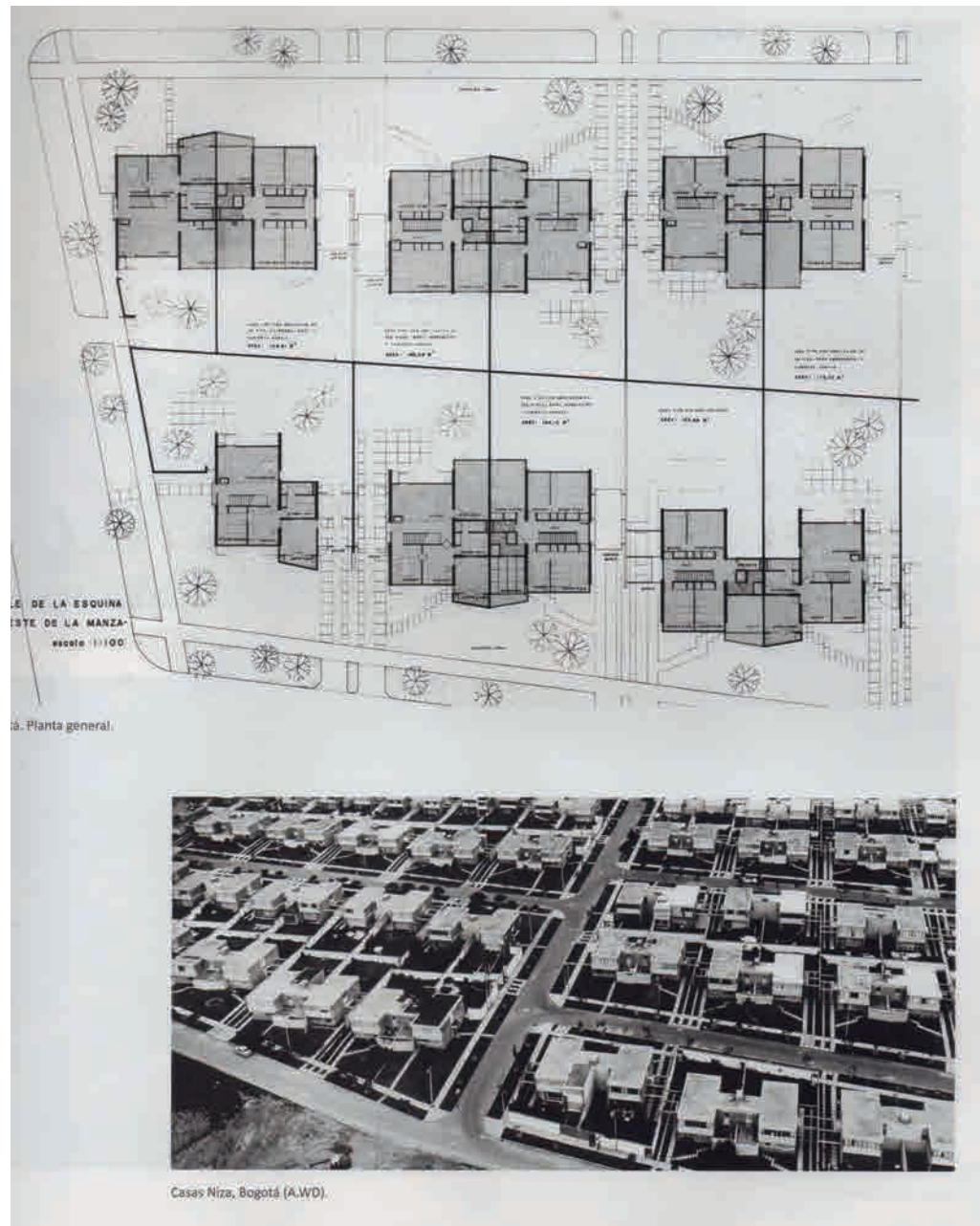
Las normas urbanas, procedentes del *Plan Soto-Bateman*, impulsan la transformación de las áreas centrales de la ciudad, cambian sus perfiles urbanos y permiten la mezcla de usos en aras de la rentabilidad de su suelo. Se construyen *edificios de renta*, cuyo tipo se caracteriza por “generar espacialidades urbanas recorribles”²⁸ o “plantas urbanas”²⁹ al interior de las plataformas de primer piso de

27 Fontana, M. y Llanos, I. (2008), p 88.

28 “En un primer momento, este tipo (edificio de renta) se caracteriza por el aprovechamiento en altura de las parcelas del centro colonial, por medio de edificios entre medianeras que producen fachadas continuas sobre la calle y una diferenciación funcional entre los primeros pisos de actividades colectivas, un zócalo urbano y los pisos superiores de vivienda u oficinas. Edificio y calle forman una unidad, un espacio urbano caracterizado y polifuncional. (...) Se perfilan (...) los dos elementos constitutivos de un nuevo tipo: la plataforma que paramenta la calle puede crecer en el sentido horizontal, de acuerdo a las necesidades, hasta llegar a ocupar manzanas completas (...) y el/los bloques superiores, (...) que a su vez se disponen con total independencia respecto a la parte baja. Se da una estratificación en vertical, que a la manera de la ciudad vertical de Hilbersheimer, potencia al máximo el carácter múltiple y diverso del centro, que va aumentando su densidad a medida que Bogotá va creciendo.” En: Rodríguez, G. y Gamboa, P. (2008), p.67.

29 Este término es explicado por Mayorga como uno de los más relevantes aportes de la arquitectura de los años cincuenta y 60 en Bogotá: “Una de las múltiples soluciones planteadas por la modernidad, para configurar edificios ur-

26 Salazar, J. (2007), p. 211.



Barrio Niza, en el borde norte de la ciudad.
Jane, M y Drews, W. (2012).

usos mixtos. La ciudad encuentra a través de estos espacios otras rutas de conexión, un nivel de relación más activo y variado de su población diversa.

La apariencia de la ciudad se transforma y las formas de producción también. Las políticas y programas estatales, se centran en crear instrumentos para resolver los problemas que generaba la atracción de población hacia Bogotá. Los asuntos económicos, sociales, ambientales y políticos intentan situar en primera fila la consecución de una vivienda adecuada para los miles de inmigrantes y el tema del cooperativismo se convierte en una bandera política propicia para poner en marcha, en el proyecto construido, una cualidad social.

2. LA “CONCIENCIA INTRANQUILA” DE LA ACADEMIA³⁰

Tras trabajar tres años en el desarrollo del proyecto del Centre National des Industries et des Techniques-CNIT en París, Rogelio Salmona, su esposa Michèle y su hijo Paul, arriban en un barco de la Compañía General Transatlántica, al puerto de la ciudad costera de Barranquilla en Colombia.

El vínculo laboral adquirido en 1955 desde París con la Universidad de los Andes, le había asegurado a Salmona un lugar en la recientemente inaugurada Facultad de Arquitectura, donde Germán Samper, su colega, compañero de trabajo en el taller de

Le Corbusier y amigo, ejercía la decanatura. Se encargaría de organizar la fototeca, producto de un trabajo ambicioso y previo y de poner en marcha el curso *Historia del Arte y la Arquitectura*, diseñado a partir de los contenidos e imágenes orientados por Pierre Francastel durante los últimos años.

Esos miles de imágenes —postales, fotografías, diapositivas y microfilms—, recopiladas en los Archivos del Instituto de Arte y Arqueología de París, en la Biblioteca Nacional de Francia, en la Escuela de Bellas Artes de París y en la Biblioteca del Vaticano, constituyen una herramienta formidable para llevar a cabo su proyecto académico.

“A partir de 1955, patrocinado por la Escuela de Altos Estudios de la Sorbona, y por la Universidad de los Andes, que financió parte del trabajo, empecé a reunir sistemáticamente una documentación fotográfica sobre temas de la arquitectura, logrando reunir más de 5.000 documentos que están en este momento casi totalmente clasificados, y que reposan en la Escuela de Altos Estudios de París y en la Universidad de los Andes de Bogotá.”³¹

La recolección de este material fotográfico, su clasificación, almacenamiento y cuidado, fueron asuntos que ocuparon largas jornadas y esfuerzo supremo, no sólo de Salmona, sino de los asistentes que le fueron asignados hasta el año de 1961.

“Busqué documentos importantes, desde las arquitecturas protocristianas hasta hoy, las arquitecturas del imperio otomano, del Islam, en fin. Una fototeca con 6.000 documentos que empecé a micro fotografiar en las bibliotecas y en los libros con ayuda de Francastel (...) conseguí los (incunables) que tenía la esposa de Moholy-Nagy, uno de los profesores de la Bauhaus. Ella era historiadora y tenía una excelente

banos consiste en el tipo edificatorio comúnmente llamado torre-plataforma. En Bogotá se pueden identificar varias realizaciones entre los años cincuenta y sesenta, momento en el que la ciudad experimenta una importante transformación. Esta tipología tuvo una aplicación extendida y una importante repercusión en la configuración de relevantes ejes y sectores de la ciudad histórica, que permitió la inserción de nuevos edificios en ámbitos consolidados logrando un alto grado de adaptabilidad y continuidad urbana respecto de la ciudad existente mediante el uso de la plataforma” En: Mayorga, M. y Henao, E. (2008), p. 73.

30 Se refiere así Germán Téllez al tránsito de Rogelio Salmona por la Universidad de los Andes. En: Zuluaga, C. (1988), p. 48.

31 Rogelio Salmona en: Anexo 4: Carta escrita por Rogelio Salmona a la Universidad Nacional de Colombia (1958).



Luz Amoroch y Rogelio Salmona en la casa de Los Salmona en la Universidad de los Andes.
Foto Cortesía de Michèle y Paul Salmona.

documentación sobre la arquitectura del nazismo, que había tomado de la obra de Speer (...) Me prestó los documentos, los mandé micro-filmar y traje la obra de toda esa gente (...) No sé qué haya pasado con ellos porque después me dediqué a lo que tenía que dedicarme, que era tratar de hacer arquitectura en Colombia.”³²

Es en esta época cuando conoce a Urbano Ripoll, arquitecto, recién llegado de Europa también, quien compartió su espacio de trabajo en un antiguo edificio del Campus:

“Yo llegué a la oficina extrema del Bloque A, que había sido remodelado por el arquitecto inglés, Patrick, cuando yo estaba en Europa. Cuando yo llegué, le solicité a la Universidad que me diera la oficina del extremo occidental cerca de la escalera y me instalé en un rincón, pues era una oficina grande. Resulta que ahí pusieron a Rogelio también y él llegó con la famosa fototeca, nombre que nos causaba mucha gracia a Rafael Gutiérrez y a mí. Una mañana sin clases, caminando solo, llegué a la oficina y ahí estaba Rogelio, clasificando las diapositivas, que había traído en un baulito verde, me acuerdo, chiquitico, comprado en Francia, lindísimo. Y entonces me llamó la atención y le dije: ¿Usted, qué está haciendo? Y él me dijo: “No, clasificando diapositivas ¿Quién eres tú?” y le conté de mi trabajo, así, nos hicimos amigos de una vez. Por eso sé que la fototeca de la que hablaba Rafael Gutiérrez, que era un tesoro que Rogelio tenía y era un montón de diapositivas!”³³

Este episodio, recordado por el arquitecto Urbano Ripoll, representa la fundación de una relación profesional que perdurará más allá de la obra de las Torres del Parque, porque fue él quien unos años más tarde se encargaría de la difícil coordinación del proyecto y de sus diferentes grupos de constructores.

La Universidad de los Andes en marzo de 1957, invitó a Salmona a formar parte de su cuerpo profesoral y dentro de sus compromisos le envía dinero para la compra de los libros, sugeridos por su profesor Pierre Francastel.

“En algún momento llegó de Europa, precisamente para encargarse de esa área de la enseñanza en los Andes, Rogelio Salmona. Trajo un material que había recolectado en París por encargo de la Universidad y empezó a dictar una materia, que no se conocía como tal en ese entonces y que era, entre otras cosas, sumamente original. Él la llamaba *Historia de las Formas Construidas* y tenía un enfoque estu-pendo: ponía en un plano relativo y universal la enseñanza formalista de la historia que había predominado en Europa, y no solamente el problema del desarrollo progresivo de la arquitectura, sino de ésta con relación a otros aspectos de la historia general y de las ideologías con las cuales se habían producido determinadas obras.”³⁴

Su vida como profesor universitario se inicia entonces en el centro de la ciudad, en el Campus en donde impartirá su curso, a los pies del río San Francisco. Allí reencontró a sus antiguos compañeros de infancia y amigos de la vida parisina.

“Llegamos a vivir en la Universidad de los Andes, en una casa de adobe, maravillosa, las ventanas se abrían sobre una calle que subía hacia la montaña, donde se disfrutaba de una vida muy activa. Guillermo Angulo y su mujer Vanna vivían muy cerca de nosotros y nos frecuentábamos entonces (...) Recuerdo que Angulo me dio a conocer la música popular colombiana. Él llegaba con los discos *Fuentes* de cumbia que me fascinaban y alcancé a tener una colección muy grande de música de la costa. A Rogelio, por supuesto le gustaba otra música, la clásica, el jazz, nuestra sensibilidad musical nos diferenciaba.”³⁵

³² Rogelio Salmona en: Garavito, F. (1998), p.8.

³³ Entrevista a Urbano Ripoll por Tatiana Urrea Uyabán (2011).

³⁴ Germán Téllez en: Universidad de los Andes (2006), p. 23.

³⁵ Entrevista a Michèle Salmona por Tatiana Urrea Uyabán (2010). En Anexo 12: Entrevista a Michèle Salmona (2010)

La piece où l'on vit - petites fenêtres - balcon sur la rue
populeuse - la chambre du garçon dans le coin - notre chambre - la
calle - l'escalier de bois - l'escalier -
Les jours ont passé sur une immense table au bout de laquelle
il y a eu une bibliothèque, de belles fenêtres -
modernes sur la ville et une table de travail pour moi -
Paul regardant Miguel faire des exercices avec son appareil
photo électrique - le mur dans le coin où est le lit et
Paul est couché - l'ambassade l'épouse des murs -
et le balcon.



Luz Amorcho Rogelio Salmona, Paul Salmona y Guillermo Angulo.
"El cuarto donde vivimos - pequeñas ventanas - balcón sobre la calle
populosa [la quinta] - la cama del niño en el rincón - nuestra cama - la
estera - Chimenea de forja detrás de Luce - [en realidad Luz (Amorcho)]
La jarra está colocada sobre una mesa inmensa que no ves.

Hay también una biblioteca, muy bellas ventanas, boquetes [trouées]
modernos sobre la ciudad y una mesa de trabajo para mí.

Paul mira a [Guillermo] Angulo haciendo ejercicios con su fotómetro
eléctrico - La pared en la esquina donde está la cama de Paul es roja. Date cuenta del espesor de las paredes."

Foto y texto explicativo, cortesía de Michèle y Paul Salmona, enviados desde París, para esta tesis.

Salmona inició en 1958 su vínculo laboral también con la Universidad Nacional, impartiendo cursos los de *Taller e Historia de la Arquitectura* y al año siguiente se le nombró como profesor con dedicación de medio tiempo. Antes de terminar el semestre académico, el 15 de diciembre de 1958, solicitó en su antigua Facultad el título de arquitecto, justificado en las actividades académicas y profesionales adelantadas en Europa. Guardaba la esperanza de que los cursos, viajes y trabajos valieran para obtener el título y poder ejercer con plena independencia. La solicitud, pasada por escrito, enumera una selección de hechos relevantes a su parecer, durante su permanencia en París.³⁶

Entre tanto, empieza a atender las solicitudes de los amigos de sus padres y de conocidos, para desarrollar el diseño de proyectos que lo mantendrán cada vez más ocupado.

Michèle Salmona vivió sólo hasta después del nacimiento de su segundo hijo, Jean Alexandre en esta ciudad de montañas, ingrata con los extranjeros, en donde no sólo padeció las consecuencias de un accidente grave en uno de sus ojos, sino que se sintió desvalida; no consiguió ni el ambiente de camaradería de su París de mediados de siglo, ni la oportunidad de un trabajo para mujeres liberales y de avanzada como ella. La mayor solidaridad la encontró en Luz Amorocho —primera mujer egresada de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional, quien había vivido en Europa y trabajado al lado de Josep Lluís Sert, Fernando Martínez Sanabria y Hernán Vieco—, quien siempre inconforme con el ambiente machista, aplaudió su decisión de partir.

Regresaría luego, esta vez por una muy corta temporada, con sus dos hijos, para contemplar esas Torres que empezaban a levantarse en el centro de la ciudad. Al verlas, entendió que Salmona había encontrado definitivamente su casa. Ya no regresaría a París.

³⁶ Ver Anexo 4: Carta escrita por Rogelio Salmona a la Universidad Nacional de Colombia (1958).

y en adelante plantaría sus propios jardines con especies nativas, para verlos crecer.

En 1961 Salmona, ya separado de su esposa y de sus hijos, renuncia a su cargo como profesor de tiempo completo de la Universidad de los Andes en una carta dirigida al arquitecto Rafael Gutiérrez, decano por entonces de la Facultad. Esta renuncia no involucra su vinculación con la institución, pues seguía impartiendo sus cursos a la manera francasteliana, pero con mayor libertad de tiempo para dedicar en su oficina. El cuidado y administración de la fototeca entonces, se le entregó a la Facultad, y a cargo del arquitecto Germán Téllez —luego su biógrafo y fotógrafo de cabecera—, quien lo tendría a su cuidado e intentaría una imposible clasificación posterior.³⁷

Rogelio Salmona sería profesor de *Historia de la Arquitectura* y luego de los cursos de *Taller*, siguiendo las enseñanzas de su tutor Francastel, pero con la severidad de un Le Corbusier exaltado.

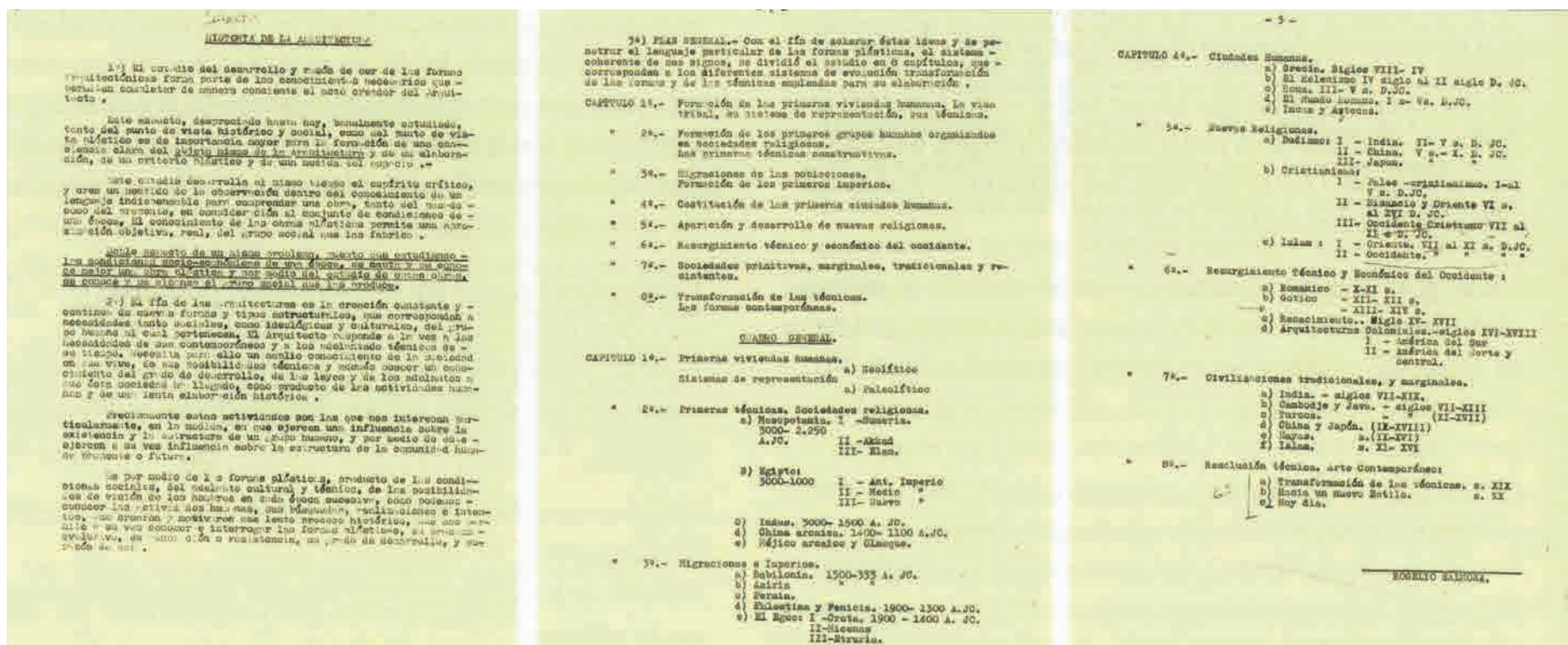
“Salmona representaba algo más que un profesor carente de título de arquitecto: Era un propagador de herejías conceptuales contra el sistema ideológico imperante, tanto en la enseñanza del diseño arquitectónico como en la práctica profesional del “estilo internacional” en Colombia.”³⁸

Los textos elegidos para sus clases fueron *Saber ver la arquitectura* de Bruno Zevi, *La mecanización toma el mando* de Sigfried

³⁷ Sobre este vínculo con la Universidad de los Andes, consultar Albornoz, C. (2011), Capítulo 5. Este archivo fotográfico se fue descompletando, hasta su pérdida. La autora de este trabajo relata el hallazgo en el Departamento de Arquitectura de la Universidad de los Andes de 123 imágenes “entre postales y fotografías en blanco y negro, pegadas sobre cartones reciclados de carpetas legajadoras (...) algunas de las postales están escritas por detrás y hacer parte de la correspondencia personal dirigida a Salmona desde diferentes lugares”. Más cuatro carpetas con películas de 35 mm, encontradas de manera indirecta, con 1942 imágenes.

³⁸ Téllez, G. (1991), p. 60.

En la Universidad de los Andes
 La leyenda del anverso de la foto dice: "Rogelio [Roger] con tres profesores de arquitectura:
 [...]al lado de Rogelio, Drews, buen arquitecto, simpático. Trabaja con Villegas y Rogelio para Pereira y Armenia."
 Foto y texto explicativo, cortesía de Michèle y Paul Salmona.



Giedion, la *Historia de las ciudades* de Lewis Mumford, *Arquitectura gótica y escolástica* de Erwin Panofsky y por supuesto los títulos publicados hasta ahora por Pierre Francastel. Enseñaba a través de ellos a debatir, a discutir sobre el análisis de sus lecciones y por supuesto del material gráfico, que como un amigo fiel, lo seguía dentro de esa caja verde y metálica a cada clase.

“No recuerdo qué aprendí en términos concretos durante ese curso, pero sé que a partir de aquel momento descubrí la historia, aprendí a quererla y entendí su importancia como punto de apoyo fundamental para nuestra profesión, en cuanto nos abría nuevos horizontes, nos trataba de crear una mente analítica, rigurosa, y nos hacía entender los porqués en vez de los quiénes o los cuándo. Tal vez me equivoqué al decir que no recuerdo nada concreto. Entré en contacto con el admirable maestro Zevi y aprendí lo que era la tal “arquitectura protocristiana”, que con frecuencia sacaba a relucir Rogelio. Para mí fue un momento culminante del curso cuando un día me eché al agua y me atreví a preguntar a qué se refería cuando utilizaba ese término. La reacción fue inesperada: —¡Excelente pregunta!— y de la nada se soltó a dar la explicación más prolija que yo jamás hubiera oído.”³⁹

Las impresiones que guardan sus ex alumnos coinciden en un aspecto particular sobre su forma apasionada de enseñar y resaltan algunos, también su intolerancia. La faceta vehemente de su personalidad lo llevaría a tomar la decisión de retirarse para siempre de la docencia. Creía que definitivamente la vocación no la tenía y descreía de la formación impartida desde las escuelas y facultades. Por demás, odiaba la suficiencia de los tecnócratas desde entonces.

“... yo le aprendía a Rogelio cuando hablaba conmigo en el corredor y me contaba cosas, tal vez porque yo también me expresaba con furia (...) pero en el *Taller*, él criticaba los proyectos de los estudiantes

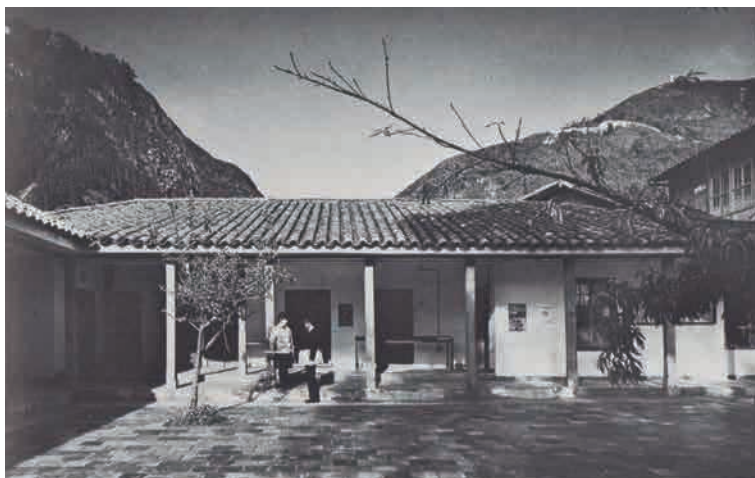
sin considerar que estos eran simples ejercicios, ideas que estaban en evolución... los desbarataba. Y claro, cuando se le está enseñando a alguien, un profesor no puede agarrarlo a “tramacasos” apenas se equivocó, sino enseñarle por qué se equivocó, cómo es que las cosas se hacen bien. Y él era una persona agresiva en ese sentido, muy duro. Se dio cuenta con el tiempo que trabajar así no tenía sentido y entonces dejó de enseñar. Y fue cuando me dijo que uno no podía aprender en una escuela, que la arquitectura se aprende trabajando con Maestros —él había aprendido de Francastel, de Le Corbusier, de la Historia—, no en un aula. Claro, en lo que él estaba interesado no se puede aprender en una escuela; lo que se puede aprender en una escuela es la técnica, como cualquier técnica, como cualquier ingeniero que aprende todo, pero a componer se puede enseñar también...”⁴⁰

La Universidad de los Andes contaba entonces en su nómina de profesores con Leopoldo Rother, Willy Drews, Germán Téllez, Marta Traba, Fernando Jiménez, Rafael Gutiérrez y Ernesto Jiménez, entre otros. Algunos de sus alumnos, según lo recuerda el arquitecto Benjamín Barney, no siguieron la carrera de arquitectura, ni se dedicaron al diseño, con el tiempo buscarían otros oficios, un poco, tal vez, intimidados por el impaciente y feroz guía.

“Eso me ha llevado a pensar, desde que estaba en el taller de Le Corbusier, y comienza con una reacción contra ese internacionalismo que había empezado a generarse en el mundo europeo, y en la necesidad de pensar cuál es la arquitectura que debería hacer, que se debería plantear, al regresar a América, a Colombia. Eso fue un trabajo bastante arduo, porque implicaba conocer bien, desde allá, aún cuando suene extraño, la cultura general latinoamericana, lo que se hacía en América Latina, para no decir latinoamericana, sino que se estaba elaborando en A.L. Es decir los hechos frustrados, la poesía de Pablo Neruda que estaba editando en ese momento el Canto General, las

39 Morales, C. (2008).

40 Entrevista a Benjamín Barney por Tatiana Urrea Uyabán (2013).



Campito de San José, en la Universidad de los Andes. Al fondo, Monserrate y Guadalupe, los cerros tutelares de la ciudad. 1966.
Castillo, M. (Coord.). (1988).



Rogelio Salmona, profesor.
Cortesía de Michèle y Paul Salmona.

ROMILAN SALPOMO

Pošta de maršalenti: 40-11 20 1007
Lokar de maršalenti: Tereza, Pevča
Razporež: Pevča, 8 18000
oprti: 40-1 1000 na Tereza

Profesionalni implemenc
Strana 40-11 2000
Opis: 1 / 100000

Republika

Stranica 40-11 2000

Pošta de maršalenti: 40-11 20 1001
Lokar de maršalenti: Tereza, Pevča
Razporež: Pevča, 8 18000
oprti: 40-1 1000 na Tereza
Profesionalni implemenc

Republika

Stranica 40-11 2000

Pošta de maršalenti: 40-11 20 1008
Lokar de maršalenti: Tereza, Pevča
Razporež: Pevča, 8 18000
oprti: 40-1 1000 na Tereza
Profesionalni implemenc

[Dato: 40-11 2000 (40-11 2000) Pevča, Pevča]

[illegible][illegible]

obras de Jorge Icaza, con Huasipungo, que era una exaltación del mundo indígena en el Ecuador, los libros de Miguel Ángel Asturias en Guatemala; en fin. Toda una serie de hechos que, paralelamente a la cultura europea, está haciendo un equilibrio para poder pensar mejor cómo era el procedimiento, la actitud, sobre todo que había que hacer al regresar a Colombia. Es decir, existía naturalmente la idea, a pesar de estar viviendo en París que era muy agradable, pues había que hacer un regreso, era una responsabilidad, es decir, era una actitud ética, necesaria también.”⁴¹

3. HACIA UNA ARQUITECTURA DE LA REALIDAD

El rechazo al “Movimiento Moderno”, manifiesto desde hace varios años en los países industrializados y ricos, es muy diferente al que se ha producido en Colombia durante el mismo periodo. Como yo lo creo, es el producto de una toma de conciencia de lo real y lo concreto, y más un problema de fondo que un problema de estilo. Inclusive yo llamé esa arquitectura, tratando de definirla, *Arquitectura de realidad*.

Rogelio Salmona

Para Salmona era importante vincular el quehacer de la arquitectura con las necesidades reales de un país en permanente cambio. Este periodo será inaugural en muchos de los aspectos de su obra completa. Consideró necesario por años, aportar a través de la construcción de proyectos de vivienda en serie con un enfoque que revelara su interés hacia el aspecto social. Sin embargo, este “caballo de batalla” —denominador más o menos común de la generación de arquitectos de los años sesenta—, fue para Salmona un tema que poco a poco fue quedando nublado por otros más monumentales, menos coyunturales

⁴¹ Rogelio Salmona en: Garavito, F. (1998), p. 3.

aunque no menos urgentes, pues el hilo conductor continuó siendo para él la construcción gradual de lo público en la ciudad.

(...) estos modelos arquitectónicos, (la Arquitectura de la Realidad) racionalizados e idénticos, crearon en los países pobres la ilusión de vivir en igualdad de condiciones a los países ricos, con la secuela inevitable: torres de hormigón y vidrio negro, puentes y cruces complicados, autopistas en la mitad de las ciudades, centros comerciales, etc., y la destrucción sistemática del patrimonio arquitectónico antiguo y reciente. La reacción de algunos arquitectos fue clara aunque no generalizada: volver a lo real, redescubrir el entorno y la historia, utilizar los materiales locales, pero sobre todo, tener en cuenta la naturaleza, el paisaje, la luz (...)”⁴²

4. “TODO PROYECTO VIENE DE OTRO Y TODOS SON EL MISMO”

Una obra de hombre no es otra cosa
que una larga marcha para volver a encontrar,
por los meandros del arte,
las dos o tres grandes imágenes
a las que se abrió el corazón por primera vez.

Albert Camus

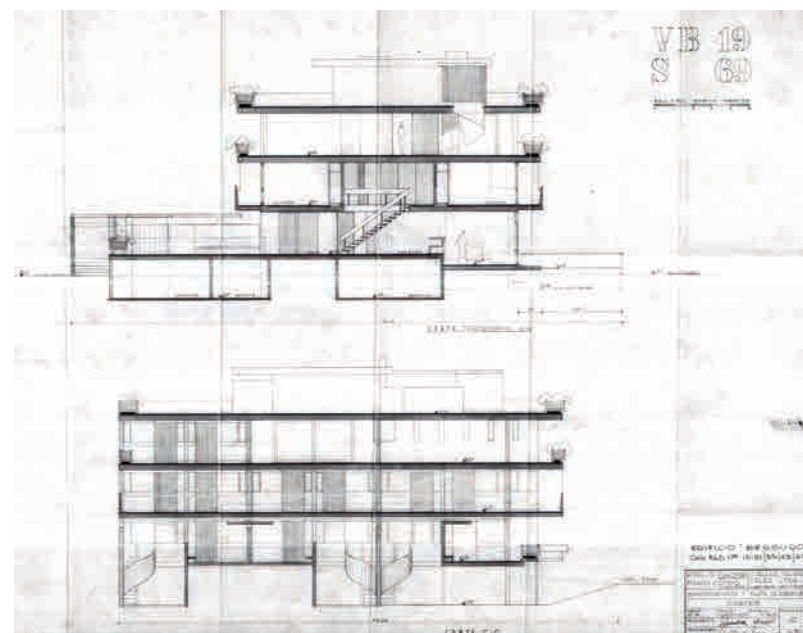
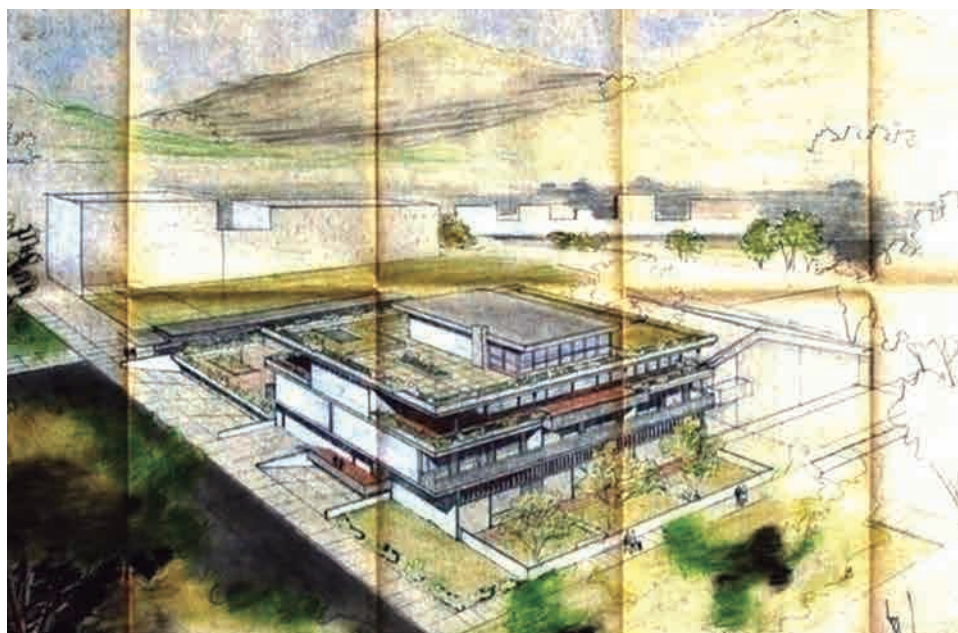
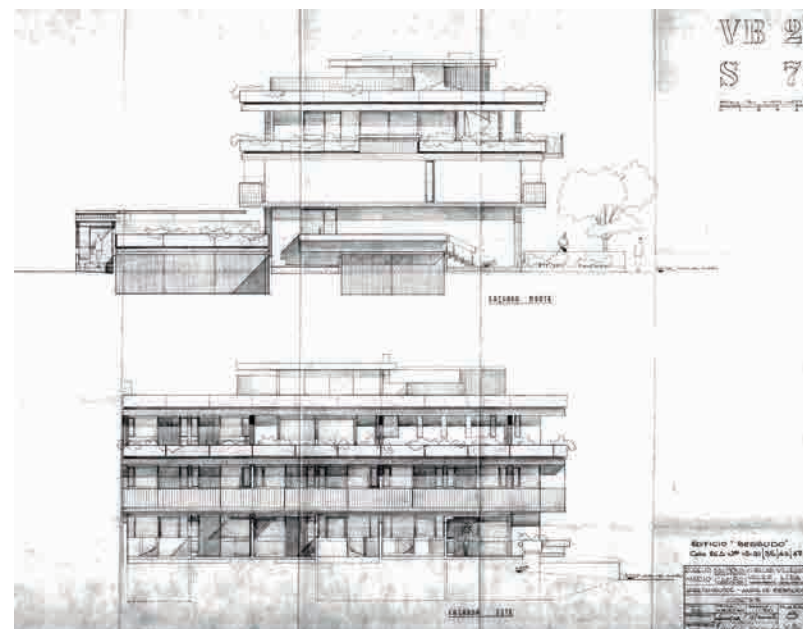
4.1. El ejercicio irreplicable

En 1958 Rogelio Salmona recibió su primer encargo en Bogotá. En un lote al norte de la ciudad, la Sra. Anita Levy de Bessudo, amiga de su madre, le propuso el diseño de un edificio de apartamentos dúplex en el barrio El Country. Se sabe que a raíz de este encargo, la señora Bessudo y su madre, visitaron el Taller de Le Corbusier,

⁴² Idem. El paréntesis es de la autora.



Edificio Bessudo a punto de terminar su construcción en 1960.
Téllez, G. (1991).



Edificio Bessudo. Perspectiva, Fachadas, Cortes AA' y CC'.
FRS.

quien —tal vez intimidado por la comitiva—, elogió el trabajo de Salmona y su inteligencia durante su permanencia en el Atelier.⁴³

Aunque durante el proceso de diseño la Señora Bessudo se aseguró de precisar sus gustos, es esta una obra que demuestra la experimentación moderna de la primera etapa de Salmona después de París. Un manifiesto de las habilidades aprendidas en el taller de Le Corbusier, terminado en concreto, pañete y pintura blanca, con amplias circulaciones, ventanas corridas enmarcadas en maderas de cedro y guayacán y una terraza-jardín como quinta fachada. Este sería “(...) un ejemplo de lo que Salmona nunca volvería a hacer, de lo que había que evitar a cualquier precio, o simples expedientes para sobrevivir profesionalmente.”⁴⁴

La comparación de este edificio con algunas casas de Le Corbusier resulta inevitable, pues los elementos formales y la aplicación de los “puntos” lecorbusieranos, son evidentes.

“El proyecto de Salmona presenta similitudes con la Villa Stein construida en 1923 por Le Corbusier, tanto en la forma como se aplican la proporción áurea y el Modulor, así como en los elementos que Le Corbusier definía como los más importantes de la nueva arquitectura: la terraza jardín, la ventana alargada y la fachada libre, e inclusive con la planta libre, al liberar los muros de la función de sostener, aunque no aparece el del primer piso levantado sobre pilotes, pues en una urbanización como la del Country esto no tenía sentido”.⁴⁵

La *Casa Palenquero* de 1958, *La Casa E* de 1959 y el proyecto para el *Colegio La Enseñanza* en el mismo año, anteceden el momento en el cual a través de la escritura y no de la arquitectura, Salmona prepara la teoría contundente que explicará su ejercicio de composición que en adelante llevaría a cabo.

43 Silva, Amaya, Mendoza y Ríos. (2013).

44 Téllez, G. (1991), p. 72.

45 Niño, C. (2011), p. 13.

4.2. La guerra al ángulo recto

Gran parte de la responsabilidad de la construcción de una arquitectura moderna magnífica durante la década de los años sesenta en Bogotá, recae sobre la figura de Fernando Martínez Sanabria.⁴⁶ Su arquitectura, consideraba el paisaje como un elemento plástico a incorporarse en la propuesta arquitectónica a través de aperturas, direcciones intencionadas u otros recursos que involucraban el movimiento de los ejes de composición. Las cubiertas inclinadas sobre muros curvos caracterizaron la dificultad llevada al extremo en su preocupación expresionista. Usó en sus formas ladrillo, madera y concreto, materiales que construyeron curvas en aras de una expresión plástica, retardadora de la ortogonalidad:

“Su arquitectura parte pues de la definición de un recorrido, puntuado por momentos de reposo y de observación, con ambientes caracterizados por una gran fuerza compositiva (...) El elemento fundamental de su lenguaje es el muro, nunca decorado ni sobretrabajado con filigranas o texturas ajenas a su condición y calidad, sino como evento esencial que define los espacios, que forma dinámicas o secuencias espaciales o volumétricas, con frecuencia basadas en la curva.”⁴⁷

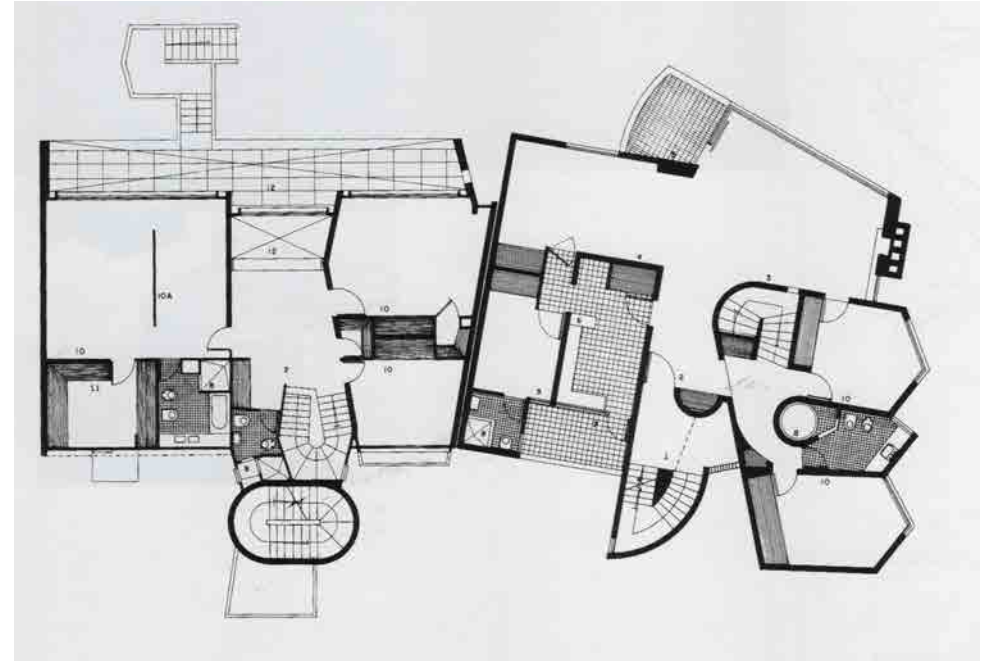
En 1959, el arquitecto Fernando Martínez Sanabria, presentó una propuesta en el concurso para el Colegio Emilio Cifuentes ubicado en Facatativá, municipio cercano a Bogotá. Obtuvo el segundo lugar con un edificio que funcionaba como una ciudad cubierta. Una serie de recorridos se enriquecían a través de

46 “América Latina sabe que su mejor arquitectura en la década del treinta se hizo en Uruguay, en los cuarentas en Brasil y en los cincuentas en México, pero no todos sabemos, ni siquiera los colombianos, que la mejor arquitectura moderna de los años sesentas se hizo en Colombia. Y esa labor destacada tuvo como su impulsador y principal heraldo a Fernando Martínez Sanabria, el “Mono”, como le decíamos los arquitectos, o el “Chuli”, como le decían sus amigos.” Niño, C. (1999), p. 17.

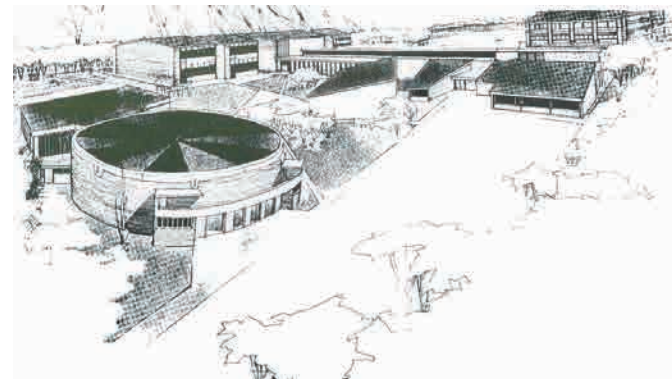
47 Idem, p. 22.



Retrato de Fernando Martínez Sanabria por Juan Antonio Roda.
S.d.



Edificio Martínez Sanabria 1957-61. Planta del segundo piso.
Niño, C. (S.F.).



Perspectiva y planta de la propuesta de Fernando Martínez para el Colegio Emilio Cifuentes.
Montenegro, F. y Velásquez, R. (2008).

su relación con las características únicas del paisaje cercano: las llamadas Piedras de Tunja —glaciares intervenidos con petroglifos precolombinos— y con la inmensa Cordillera Central del sistema de los Andes.

La presentación de este proyecto y su fallo en contra, provocó en Salmona una reacción definitiva. La defensa, publicada en 1959 por la Revista Semana —la revista de actualidad más importante del momento—, sería en principio, un escrito en contra de la decisión del jurado. Terminaría en realidad por convertirse en su propio Manifiesto.⁴⁸

“Ese ensayo, quizá el texto mejor escrito, y más lúcidamente pensado de cuantos ha elaborado Salmona, es una pieza netamente a la manera intelectual, ya que no en su redacción, de Pierre Francastel. El discípulo hizo así un correcto homenaje a su maestro, así estuviese escribiendo más un credo personal para sí mismo que una apología para un tercero.”⁴⁹

El Mono Martínez, era “una fuerza de la naturaleza”.⁵⁰ Le Corbusier lo conoció y hubiera querido que formara parte de su grupo de trabajo.⁵¹ Desde muy pronto, su labor persistente como pro-

fesor de Taller de Arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia superó toda ocupación u ofrecimiento. Era un incansable “ojeador” de libros de arte y arquitectura y vivía rodeado de música clásica, jazz, caballos, perros, lecturas de diarios, novelas y sobre todo de literatura española clásica, francesa, inglesa, de poesías y ensayos. Poseía una memoria prodigiosa que le permitía repetir párrafos enteros, dibujar algo recién visto en una galería de arte —era muy buen dibujante e ilustrador—, tanto como reconocer al instante una pieza musical. Este arquitecto ejercía la fuerza de un agujero negro frente a sus contemporáneos.

“En esta —para mi— única posible lectura de Fernando como energía cósmica, como fuerza telúrica más allá de la razón, donde la memoria de lo oído y lo visto (que resultaba ser lo mejor que los hombres han compuesto, escrito, pintado y diseñado), es una manifestación visceral al servicio de la capacidad de goce, donde la risa forma parte consustancial de la conversación, sería una omisión grave ocultar el trasfondo españolísimo de lucidez ante lo trágico y de claridad ante la muerte que estaba siempre presente, en aquél ser en éxtasis que oía el Réquiem de Fauré, o en ese otro que leía a Gombrowicz entre sonrisas de sus ojos azules, o en el conversador que contaba cuentos de la Bauhaus como si acabara de hablar con Kandinsky, o más asombroso aún, como si viniera de visitar a Santa Teresa, a Gide o a Mantegna.”⁵²

48 Ver Anexo 5: Comentarios sobre el Concurso del Colegio Emilio Cifuentes, por Rogelio Salmona, 1959.

49 Téllez, G. (1991), p. 73.

50 Así relata su compañero de vida, Darío Jaramillo: “(...) su emoción y vitalidad, la energía que denunciaba aún en los momentos en que se proponía pasar desapercibido, de tan avasallantes, superan el mero nivel de lo individual. Era como un ventarrón, como la luz del día o como la oscuridad misma. Así de abarcador y así de arbitrario. Sus decisiones, sus opiniones, sus opciones en todos los órdenes, trascendían la racionalidad, racionalidad que era asombrosamente capaz de enunciar, a veces con humos, siempre con cierto desdén. Su agudeza y sensibilidad se componían de elementos como la intuición, el olfato, la imaginación, en todos los casos iluminados con un acerbo informativo aplastante. Es el individuo más coherentemente arbitrario y más anticonvencional que he conocido y, al mismo tiempo, el que tenía la más lúcida y despiadada percepción de lo convencional.” En: Niño, C. (1999), p. 9.

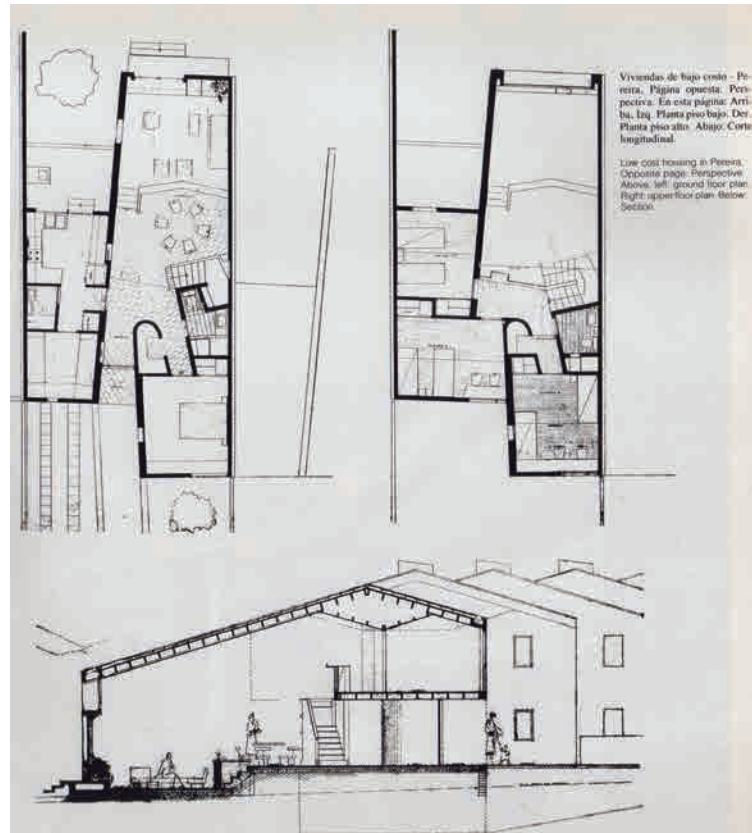
51 A este respecto, Germán Samper es quien aclara la razón por la cual Fernando Martínez ha quedado por fuera del equipo del Plan Piloto: “En su viaje a

Bogotá en 1947, Le Corbusier había tenido oportunidad de conocer a Fernando Martínez Sanabria y cuando se firmó el contrato para la realización del Plan en París, el arquitecto decidió proponerle a Martínez que se encargara de dirigir el trabajo. Ya para entonces estábamos trabajando en el taller Reinaldo Valencia, Salmona y yo. El caso es que Fernando vivía muy cómodamente con sus padres en Bogotá. Tenía una buena vida, buena comida y una discoteca fantástica. Él sabía que en París le tocaría hacer sacrificios y vivir en un altílo, pues no pagaban muy bien y que le tocaría ser, prácticamente el dibujante de Le Corbusier, así que llegó a la conclusión de que no le convenía y se regresó para Colombia.” Germán Samper en Urrea T. (Ed.). (2006), p. 106.

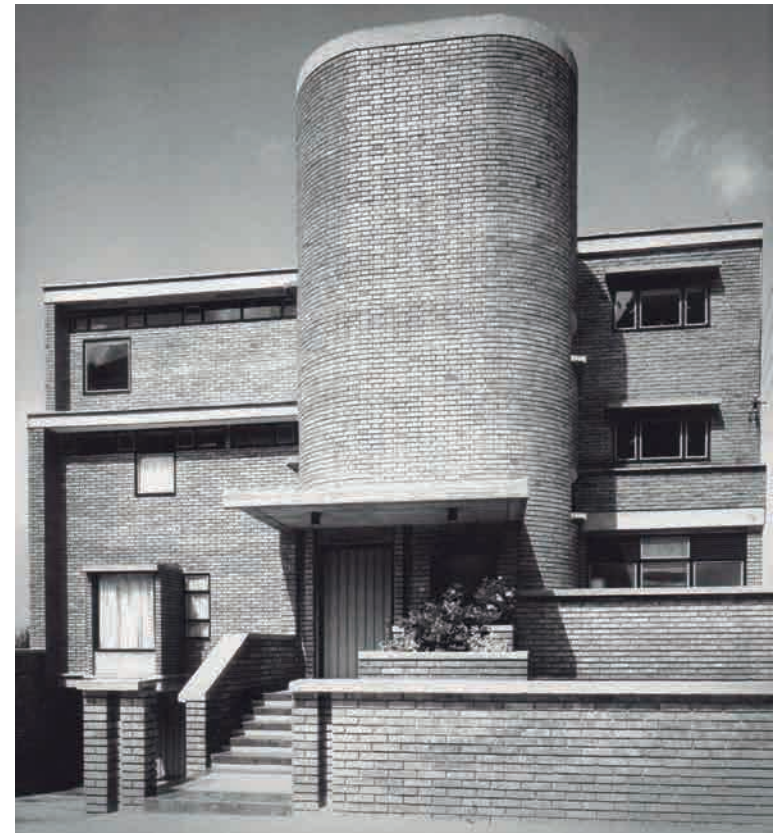
52 Darío Jaramillo en Niño, C. (1999), p. 14.



Rogelio Salmons trabajando en el proyecto de las Casa en serie para Pereira
Foto de Guillermo Angulo



Casas en Serie en Pereira. Rogelio Salmons.
Téllez, G. (1991).



Casa en Bogotá, de Fernando Martínez y Guillermo Avendaño.
Revista Proa, s.d.

Martínez Sanabria había trabajado con Paul Lester Wiener y Josep Lluís Sert en el Plan Urbanístico para la ciudad de Tumaco (1948), había diseñado varias viviendas en Bogotá, entre otras, la Casa Ricaurte⁵³, Las Santodomingo y otras, más tendientes al tan apetecido “organicismo”, como la casa Raisbeck⁵⁴. Había experimentado sobre el tema de las casas económicas en el barrio Veraguas⁵⁵ y en 1958 estaba terminando el diseño del Edificio Giraldo y la Facultad de Economía de la Universidad Nacional realizada en compañía con el arquitecto Guillermo Bermúdez.⁵⁶ Está a la vuelta de la esquina —en 1960—, el concurso para la remodelación de la Plaza de Bolívar, plaza mayor y corazón del centro histórico de la ciudad.

Recién llegado de París, Rogelio Salmona observa los planos de su amigo Martínez con esas plantas complicadas, elaboradas en aras de la luz, las visuales y los recorridos. Se fija en la reiteración de curvas tanto en planta como en cortes y alzados, así como en la composición de muros fugados, el escalonamiento en las fachadas y el uso reiterativo de planos afacetados que forman parte de una propuesta atrevida, nunca antes vista por estas latitudes, pero tan cercana a expresiones provenientes de autores escandinavos. Su antiguo compañero mayor de escuela, ahora lo lleva de la mano para introducirlo en el círculo de arquitectos, artistas, músicos y escritores residentes en Bogotá. Tiene esa personalidad descollante y tanta fuerza en su cultura que él se deja guiar por este ámbito selecto.

“Salmona halló no pocas afinidades con las obras de Martínez, las cuales, luego de un comienzo “racionalista”, fueron mostrando la sintomatología de un viraje a una libertad formal, a un imaginativo control del espacio y una agresividad expresiva ciertamente renovadoras.”⁵⁷

Entre 1959 y 1960, Salmona se adentra en el tema de la vivienda en serie apoyado por el arquitecto Arturo Robledo en noviembre de este año, a través de un proyecto denominado Casas en serie, en la ciudad de Pereira, Quindío, zona cafetera colombiana. Será esta una propuesta olvidada y renegada, tal vez por la inmadurez expresada en una estructura ajena a sus ejercicios de composición. Sin embargo, es a través del diseño de esta propuesta cuando Salmona inicia su propia “guerra al ángulo recto” —como denominaría Téllez a esta formalización sinuosa, redondeada, orgánica y obtusa, volumetría quebrada, organización de espacios no ortogonal,— muy semejante a la obra de Martínez Sanabria.

Los estudiantes de arquitectura, guiados por Fernando Martínez, Hernán Vieco, Guillermo Bermúdez, Reinaldo Valencia, Germán Samper entre otros, se forman bajo los proyectos de Alvar Aalto, de Eero Saarinen y de Arne Jacobsen y su efecto, divulgado durante esta década se dejaría ver sobre todo en los proyectos de último año, alrededor de 1962, así como en la obra construida en la ciudad de Bogotá.

“El trabajo refleja la fuerza de alguien y yo creo que durante mis estudios el arquitecto que más me influenció fue Le Corbusier, porque los profesores que teníamos, por ejemplo Germán Samper, venían de trabajar en su estudio, (...). Él nos enseñó a usar El Modulor, hasta que nos lo aprendimos de memoria. Su experiencia transmitida fue muy fuerte y de ella quedó algo muy importante, que no fue hacer arquitectura lecorbusierana de ahí en adelante, sino aprender a ser rigurosos (...) Después apareció un personaje que nos impactó mucho: Alvar Aalto, quien hacía una arquitectura mucho más humana y menos convencional. Con Le Corbusier todo estaba escrito acerca de cómo se hacía. Aalto trabajaba con unos elementos que para nosotros eran muy conocidos: el ladrillo y la teja. Este arquitecto finlandés nos permitió ver una arquitectura que procedía de países muy desarrollados desde el punto de vista cultural, pero con limitaciones económicas similares a las nuestras. Además coincidía con el uso del mismo tipo de

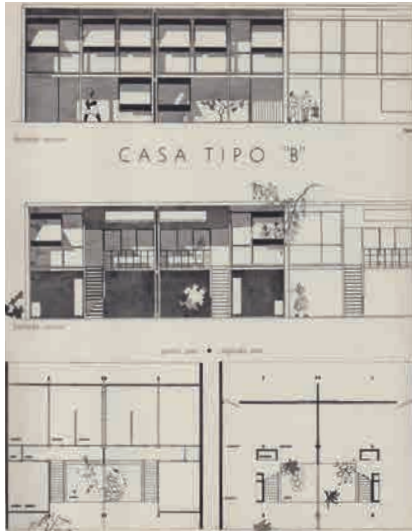
53 Casa Ricaurte, 1951.

54 Las Santodomingo, 1953. Casa Raisbeck, 1957.

55 Barrio Veraguas, 1956.

56 En 1959.

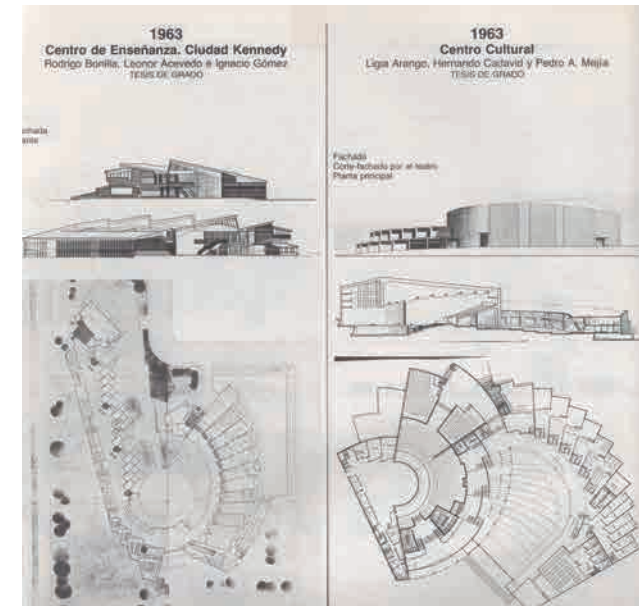
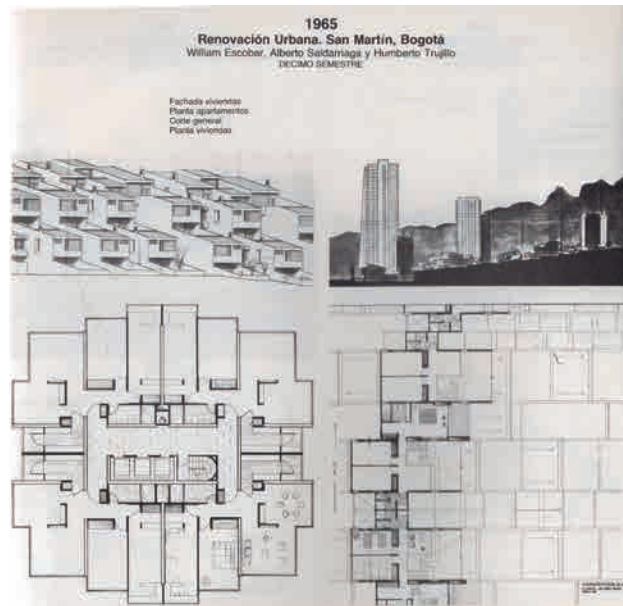
57 Téllez, G. (1991), p.73.



Propuesta para casas económicas, desarrolladas por el equipo del Proyecto de Tumaco.
Revista Proa (15).



Izquierda: Dirección de Edificios Nacionales: Fernando Martínez, Luz Amoroch y Augusto Tobito en el proyecto de la reconstrucción de Tumaco. Derecha: Proyecto de Tumaco (Costa del Pacífico colombiano): Hernán Vieco, Roberto Rodríguez Silva y Luz Amoroch.
Angulo, E. (dir.). (1987).



Entre 1963 y 1965, los estudiantes de Arquitectura de la Universidad Nacional realizaban ejercicios de diseño relacionados con los temas formales que provenían de sus profesores y con la Renovación Urbana del Barrio san Martín, en Bogotá.
Angulo, E. (dir.). (1987).

ladrillo que utilizábamos aquí. Para nosotros este arquitecto fue una revelación, nos enseñó que con las limitaciones que teníamos se podía hacer muy buena arquitectura.”⁵⁸

4.3. La ruptura del monobloque

El Banco Central Hipotecario, emprende la urbanización de los antiguos terrenos del Club de Polo, bajo el concepto de proyecto urbano para la clase media trabajadora. Se trata de un proyecto integrado a la ciudad a través de nuevas vías: la Autopista Norte, la Carrera 30 y la Calle 80. El conjunto de edificios Urbanización El Polo, a cargo de los arquitectos Rogelio Salmona y Guillermo Bermúdez, forma parte de una urbanización diseñada por la firma Esquerro Sáenz Urdaneta & Samper. Se trata de dos filas de edificios: una curva —a través del afacetamiento de planos, que crea un atrio frente al centro cívico del barrio—, y otra, alineada contra la calle, que retranqueada, conduce gradualmente hacia el jardín posterior.

“El diseño de los multifamiliares, con 60 apartamentos, se basó en dos grupos de bloques de 4 pisos, dispuestos en un predio irregular y cuya ortogonalidad fue contrastada mediante la implantación del conjunto en “abanicos geométricos”. A través de éstos se configuraron varios tipos de apartamentos y se lograron conformar áreas libres variadas y diferenciadas acorde con su uso; senderos peatonales y vías vehiculares de acceso al conjunto que conectan con las zonas de servicios, zonas verdes y zonas de juegos infantiles y esparcimiento”.⁵⁹

La sociedad Bermúdez-Salmona en principio establecida por conveniencia, se transformó luego en una estrategia, donde ambas partes ganaban, pero sobre todo, posteriormente, se benefició la ciudad. En esta partitura a cuatro manos se innova con la idea

de escindir el edificio que contiene las unidades de vivienda, en dos cuerpos, permitiendo de esta manera, la continuación de un espacio fluido y libre en el primer piso en un lote de 6.000 m².

“Casi al llegar participé en un concurso convocado por el Banco Central Hipotecario. El otro concursante era Guillermo Bermúdez. Mejor dicho, la lucha de David y Goliat. En poco tiempo descubrí que era una pérdida de tiempo, no podía competir contra Bermúdez, no sabía hacer los concursos, pero él en un gesto de generosidad increíble, me dijo: “En vez de enfrentarnos, unámonos (...) Bueno —le contesté—. ¿Cuándo voy a su oficina? No —me dijo—, haga el proyecto en la suya”. Él iba y miraba. Así fue como dibujé todo el proyecto del Polo Club, que fue el primero. Tenía miedo de que Bermúdez interviniera más de la cuenta, pero no, fue muy amplio. Es un proyecto conjunto. Yo le tenía enorme respeto. Pero, claro, es uno quien va haciendo las propuestas. Las ideas (y fue él quien las dio) se elaboran pero se pierden. Es el dibujo el que se vuelve exigente. La composición arquitectónica tiene sus propios valores, sus propias leyes. Es como escribir, como hacer una película, como componer una sinfonía. Uno tiene una idea, pero la idea se forma, se construye a medida que se desarrolla. La obra es autónoma. Ese fue mi primer proyecto. Y ahí comienza la historia.”⁶⁰

En este proyecto la idea del bloque moderno con esquinas cerradas, se sustituye por la reiteración de encuentros verticales de planos para multiplicar la cualidad de la esquina ya abierta y la disposición de la planta en abanico. Los recorridos y sorpresas se multiplican por lo tanto con estos gestos:

“Es ciertamente suya la idea dominante en “El Polo”(se refiere a Salmona), de romper con la fórmula entonces en boga de implantar lo que él llamaba “un monoblok” prismático en el espacio disponible y

⁵⁸ Willy Drews en Urrea, T. (Ed.) (2006), p. 62.

⁵⁹ Maya, T. (2007), p. 30.

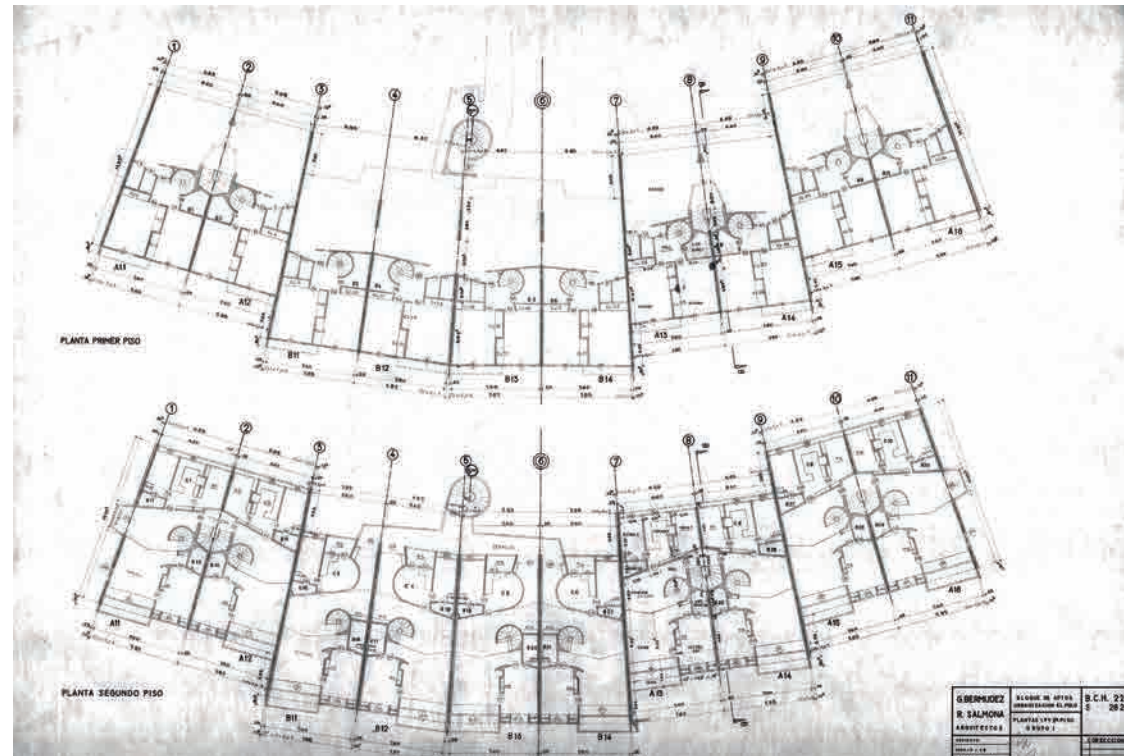
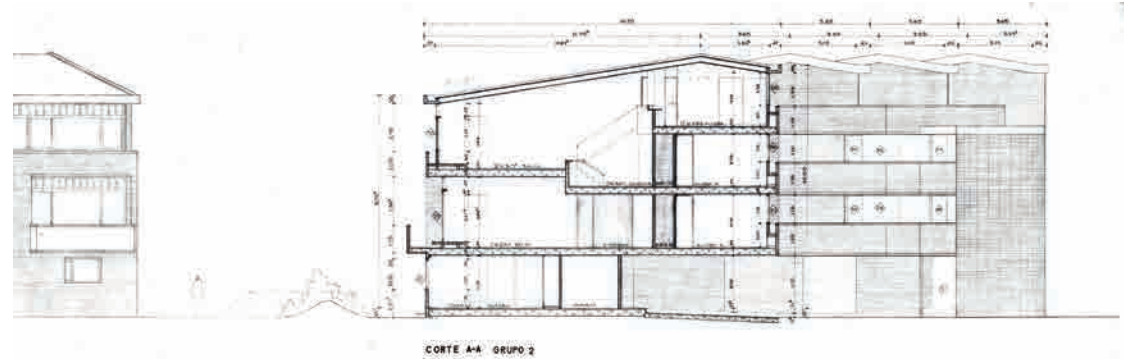
⁶⁰ Rogelio Salmona en: Garavito, F. (1998), p. 8.



Rogelio salmona en el interior de un
apartamento de El Polo.
FRS.



Aspecto exterior del conjunto
por la plaza abierta hacia la ciudad.
Téllez (1991). Rogelio Salmona.



Urbanización El Polo. Plantas de primer y segundo piso;
cortes transversales AA' y BB'; perspectiva interior.
FRS.

modularlo interiormente de modo juiciosamente ortogonal. Interior y exteriormente en “El Polo” el espacio se enriquece, gana sensiblemente en expresividad, en ángulos y perspectivas inesperados, y aumenta el interés visual para quien los observa, al desplazar volúmenes lateralmente, en uno de los dos bloques diseñados, y configurando el otro en forma de abanico”.⁶¹

Sin dejar a un lado la importancia del uso del “abanico planimétrico”, el aporte más interesante de este proyecto, se manifiesta en su espacio público que fluye por entre los dos cuerpos de apartamentos, desde una plaza principal, conformada por la fachada afacetada que se retrocede de la calle. La utilización de una sola pieza de ladrillo para la fachada de los bloques, se combina con la carpintería de madera que le da una presencia noble.

“Los criterios de organización espacial, provienen de las fortalezas del sitio —determinante en la orientación de los edificios bogotanos, con la Sabana y la cadena de montañas que la rodea— y de la modulación controlada de espacios libres para la “animación” de los volúmenes, la fragmentación de la unidad global en episodios formales que experimentan plásticamente las funciones del programa y su intención estética. Esto se afirma en el empleo de ladrillo como principal material, que procura los efectos de textura y como vehículo de una relación más metafórica que real con la construcción tradicional. El uso del ladrillo se encuentra estrechamente ligado a la idea de objeto arquitectónico orgánico que acentúa ciertos elementos como las torres de escaleras exentas del edificio, o la fuerte articulación entre volúmenes y su encuentro con la tierra. El papel del ladrillo se cambia, utilizándolo para la construcción de los muros portantes.”⁶²

Guillermo, apodado “Pajarón Bermúdez”, se había graduado de la Facultad de la Nacional justo en el año cuando Salmona

decide irse a París y casi inmediatamente se había vinculado con su *alma mater*. Era un personaje extrovertido y brillante, contradictorio y explosivo, recordado por sus amigos como *el alma de las fiestas*, practicante de bromas legendarias y de comentarios ocurrentes, hasta rayar el límite de la imprudencia. Sus alumnos aún lo recuerdan por su genialidad y por las actitudes casi pueriles, pesadas como la verdad, que en los demás causaban hilaridad durante las clases de taller en la Universidad Nacional. Era una figura dentro de su círculo.

La arquitectura de Bermúdez, tal como la presentaba su compañero de toda la vida del curso de taller de la Nacional, Reinaldo Valencia —dibujante en el Atelier de la Rue des Sèvres en tiempos de Salmona— privilegiaba la vivienda como el lugar en el que convergen las actividades del hombre; “(...) desde lo biológico hasta las más complejas relaciones de tipo social y psicológico, siendo por ello el espacio ideal para verificar una síntesis de la integridad del fenómeno arquitectónico.”⁶³

Y él hizo converger sus actividades en su casa del norte de Bogotá. La consideración de la escala humana activa y en permanente intercambio con el lugar habitado, la medida de los aspectos tectónicos y la relevancia de la naturaleza como presencia omnisciente en la arquitectura, constituían los pilares conceptuales sobre los cuales se erigían sus proyectos. Con ellos dispuestos sobre la mesa del taller enseñaba a hacer la arquitectura, tal como él hacía la suya propia: libre, sin prejuicios formales, con la mirada de quien resuelve siempre un problema desconocido pero siempre visto: la escalera, la ventana, los paramentos, la vivienda.

Difería en gran medida de la arquitectura doméstica propuesta por sus contemporáneos en el hecho de reservar la casa hacia su interior a partir de gestos reservados: le disgustaban la servidumbres, incluso aquellas visuales inadvertidas por otros, por ejemplo. Así, planteaba fachadas de muro contra la calle, apenas perfora-

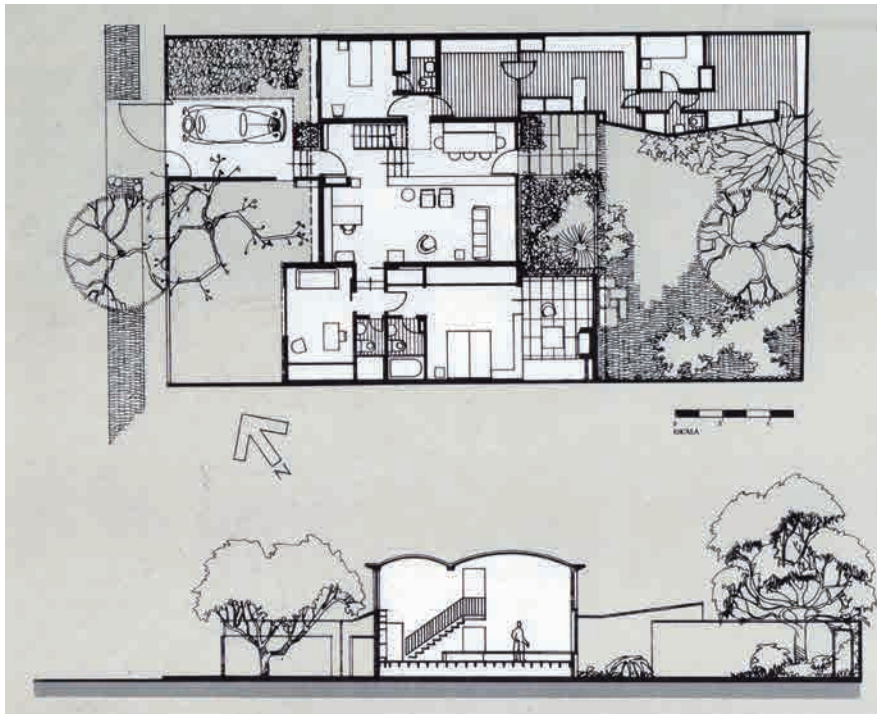
61 Téllez, G. (1991), p. 73. El paréntesis es de la autora.

62 Berty, A. (1981), p. 53. Traducción del francés por Tatiana Urrea Uyabán.

63 Reinaldo Valencia en: Montenegro, F. y Niño, C. (S.F.), p. 10.



Guillermo Bermúdez en su casa, en compañía de su esposa.
S.d.



Planta, corte e interior de la Casa Bermúdez.
Montenegro, F. y Niño, C. (S.F.).



dos por una única y discreta entrada. Y en el interior, en cambio, desarrollaba amplios ventanales hacia vorágines plantadas por él mismo. En los proyectos residenciales en altura, presentaba unos esquemas francos, con balcones y amplias terrazas que salen hacia la calle a través de animados juegos de planos.

“Pero que la vivienda sea unifamiliar en uno o dos pisos o multifamiliar en cuatro o cinco, lo más importante en las soluciones de Bermúdez radica en la creación de una atmósfera interior lograda por una gradación de luces y de sombras producida por las distancias relativas de las distintas partes del espacio protegido en referencia con las fuentes generadoras de luz de los patios interiores o de los balcones-terrazas. Esta atmósfera indefinible se enriquece aún más si se tiene en cuenta que el espacio interior está trabajado a base de variaciones de nivel, techos inclinados, diferentes alturas, planos de escaleras que enlazan las distintas partes, muros blancos, despejados, que con su nitidez son campos privilegiados para destacar obras de arte, pinturas, esculturas, objetos familiares.”⁶⁴

Bermúdez era un constructor detallista, cuidadoso y refinado. Su famosa “chispa” —esa inteligencia y sentido del humor que lo antecedía—, estaba directamente conectada con su vocación por resolver problemas con rapidez y precisión, problemas que involucraban el manejo de los materiales, de los colores, de los diferentes tipos de carpinterías, de los empates y la juntas, de los aparejos de los ladrillos en fachada.

Entre las obras que había desarrollado Bermúdez para este momento, se destacan: su propia casa, cubierta con bóvedas en concreto a la usanza del momento; el edificio de apartamentos Rueda de 1955, ubicado al norte de la ciudad; el edificio Bermúdez, donde desarrolla cuatro apartamentos y paralelo al Polo, el Edificio Hermann de 1959 —un ensayo de vivienda en terreno pendiente,

donde cada apartamento escalonado dispone de una terraza sobre la cubierta del inmediatamente anterior—.

Entre los años de 1959 a 1960, Salmona se dedica en un ejercicio retraído, a desarrollar encargos de proyectos como la Casa Latorre y el Edificio Borde en Bogotá.

4.4. Teoría y práctica

La Universidad de los Andes —esta vez bajo la decanatura del filósofo Danilo Cruz Vélez—, atendiendo su solicitud, presentada en mayo de 1962, le permite a Rogelio Salmona validar unas materias y presentar su tesis de graduación. Él pone a consideración entonces el proyecto del Conjunto Residencial Cooperativa Los Cerros, para optar al título de arquitecto.

En el taller de Le Corbusier, Salmona se había aproximado a los proyectos de vivienda en serie, pero sería a través de éste, contratado por una cooperativa de profesores⁶⁵ —el cual abordó solo—, cuando se enfrentaría a un tema enmarcado dentro de la postura francamente sociológica. Esta intención se sumaba en la práctica, a las dificultades del emplazamiento sobre un terreno inclinado, de difícil acceso y al manejo de un presupuesto limitado dadas las restricciones económicas del grupo de contratantes.

Ubicado en un lote donado por uno de los profesores, en el barrio de Chapinero, sobre los Cerros Orientales, el proyecto limitaba con el Juan XXIII, una urbanización espontánea que empezaba para entonces a invadir la falda de la montaña. La propuesta inicial planteaba un conjunto de viviendas para profesores, escalonadas, cada una con una generosa terraza privada que permitía contemplar el paisaje sabanero y la puesta del sol. Una disposición en planta en forma de “U”, ofrecía una plaza abierta hacia la ciudad,

⁶⁴ Reinaldo Valencia en: Montenegro, F.; y Niño, C. (S.F.), p. 14.

⁶⁵ La cooperativa la habían conformado un grupo de profesores universitarios, algunos con tendencias de izquierda, entre los que figuraban Mario Latorre Rueda, Gerardo Molina y Luis Carlos Pérez, entre otros.



Dibujo del conjunto de vivienda Cooperativa Los Cerros, hecho por Hernán González.
FRS.



Diploma de arquitecto. Dado por la Universidad de los Andes
a Rogelio Salmona, el 11 de diciembre de 1962.
FRS.

como manifestación y defensa de lo público. El ejercicio de diseño presenta la solución a múltiples problemas: el lugar, la economía y el compromiso político reflejado en una forma de vida, dando como resultado un conjunto complejo que se adaptaba con naturalidad al terreno.

Este ejercicio le permite a Salmona, una vez graduado de manera formal, seguir su propia ruta, y dejar de lado asociaciones —ya superadas e irrepetibles—. Queda en libertad para ejercer su propia expresión de arquitectura. El arquitecto Carlos Morales, narra la manera como este episodio se gestó en las aulas:

“Era yo estudiante de arquitectura en la Universidad de los Andes en Bogotá, cuando una tarde corrió el rumor de que un personaje rarísimo iba a presentar un proyecto. Cualquiera disculpa era buena para no ir a la clase de Taller y, por simple curiosidad, casi todos nos reunimos para ver de qué se trataba. En las paredes estaban colgados los planos de uno de los más bellos proyectos que yo hubiera visto hasta el momento: la Cooperativa de los Cerros, cuya construcción se inició pero jamás concluyó (...) Era un proyecto complejo, escalonado, imbricado a más no poder, con un impresionante estudio de niveles y escaleras que relacionaban con rítmica geometría los diversos pisos. La cubierta inclinada lo amarraba totalmente. Era en ladrillo y concreto expuestos, sólido y severo en su expresión, pero acogedor en cuanto generaba un gran espacio de acceso a través del cual se entraba a las distintas unidades. Además, había algunas planchas dibujadas a lápiz, en colores, no sólo con maestría, sino con evidente cariño. No se trataba de salir del paso. Repito, hasta ese momento no había visto un proyecto tan atractivo. Al lado de los planos había un personaje inquieto, delgado, narizón, que se expresaba con rapidez. Apparentemente era el autor del proyecto. Tengo, como si fuera reciente, grabada su imagen, su hablar y sobre todo su modo de vestir, que rompía con la ortodoxia del momento. En una universidad donde los profesores de matemáticas nos retiraban del salón si no llevábamos corbata, estaba este señor con un suéter de lana verde oliva que le quedaba grande, unos pantalones de

pana arrugados, también verdosos, y unas botas que evidenciaban el trajín al que habían sido sometidas. Cuando inició la explicación a gran velocidad y con evidente nerviosismo, empezamos a darnos cuenta de que nos encontrábamos ante alguien excepcional. El proyecto lo estaba presentando ante un jurado a manera de validación de la carrera de arquitectura que nunca había concluido, como tesis de grado. Alrededor de él se generó una tímida discusión por cuanto ninguno de los asistentes se atrevía a debatir con Salmona (así supimos que se llamaba).”⁶⁶

La construcción se hizo compleja con el paso del tiempo y finalmente por falta de presupuesto se debió detener el proyecto en el año de 1965. Téllez, aprovechando la insistencia de Salmona en su deseo de “construir unas bellas ruinas”, se adelanta y escribe:

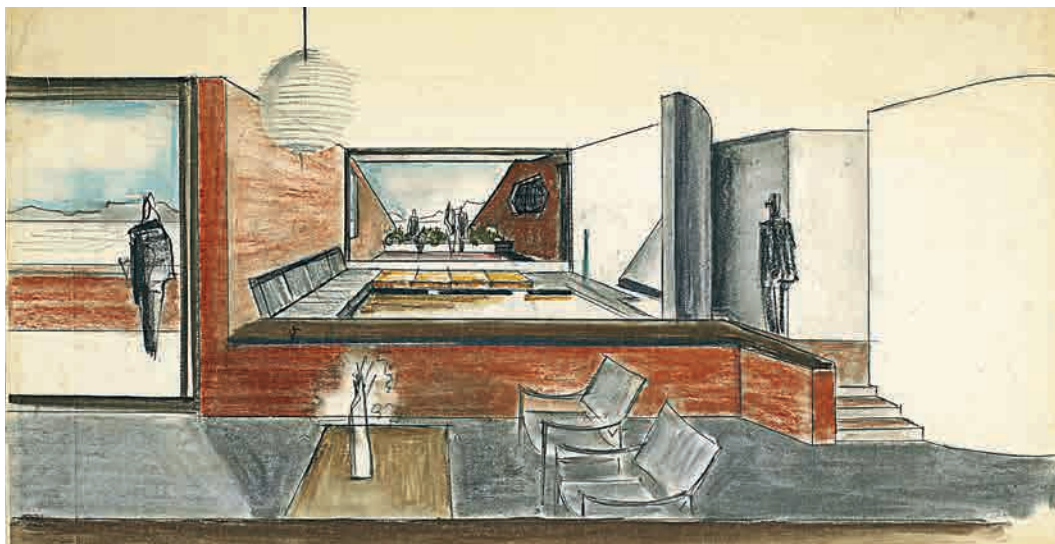
“Salmona había logrado rápidamente (1961-2) incluir en su hoja de vida la creación, a priori, de una ruina, que no tuvo vida previa propiamente dicha.”⁶⁷

Años más tarde, en 1980, ya sobre estos despojos, se reanudó la obra y desvirtuado definitivamente el proyecto, se conservó del original únicamente una parte de su estructura. El resultado final de la intervención no recoge los ecos de la propuesta y tampoco se le considera obra del arquitecto.

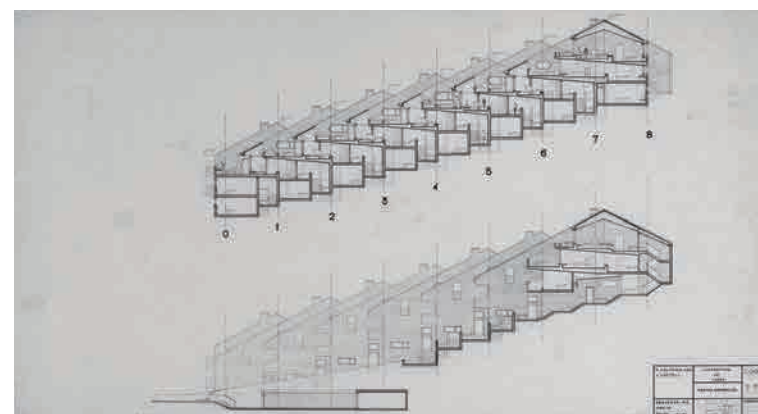
El conjunto —como lo presentaría Salmona ante el jurado de la Universidad de los Andes— abría paso al tema de la vivienda en serie y en altura en su repertorio personal. Aparecen en éste algunas de las características formales que irá retomando, perfeccionando o abandonado a lo largo del recorrido que culminará en el diseño de las Torres del Parque. Enfatiza el valor del paisaje, permitiendo una mirada extensa hacia la maravillosa Sabana de Bogotá, por el

⁶⁶ Morales, C. (2008), p.1.

⁶⁷ Téllez, G. (1991), p. 102.



Interior de uno de los apartamentos, con vista hacia el occidente.
FRS.



Cooperativa Los Cerros. Planta general del primer piso, cortes y fachada sur.
FRS.

occidente, a través de la ventana y el balcón del salón principal. Así mismo, aparecerán como elementos clave, la relevancia del espacio público que se abre lugar a partir del espacio privado, y el acoplamiento de la planta a través de terrazas sucesivas.

Más allá de la propuesta formal, este proyecto pone de manifiesto y hace pública la postura política de Salmona que se mantiene a lo largo de los años y se traslada a la necesidad de la construcción de ciudad. Las cooperativas, en auge a partir de los años sesenta, eran asociaciones voluntarias que pretendían suplir aspiraciones comunes, con total independencia económica. Es posible que este haya sido el primer momento de contacto entre Salmona y el Banco Central Hipotecario, al cual se solicitó la ayuda necesaria para no abandonar la construcción del proyecto.

“El proyecto fue hecho para un grupo de escritores, ministros, profesores universitarios de la Facultad de Derecho, Mario Latorre Rueda, Gerardo Molina, Luis Carlos Pérez, gente de izquierda, que no estaban de acuerdo con la política del momento (...) Cuando se construyó la estructura, Rogelio se fue para Francia y me dejó encargado a mi; en ese momento el BCH le cerró el crédito a los profesores y el proyecto se cerró por falta de presupuesto. Tratamos desde el Instituto de Crédito Territorial de comprar el proyecto para terminarlo, pero no se pudo. El problema era político (...) Aparece mi nombre en los planos porque Rogelio no tenía título entonces; alguien debía tener matrícula profesional para obtener la licencia y ese fui yo. Con respecto a la perspectiva memorable del proyecto, fue hecha por Hernán González en una tarde de domingo y Rogelio le puso el color...”⁶⁸

En efecto, el arquitecto Jaime Castell, es quien obtiene la licencia para construcción del proyecto a través de su cédula profesional y su firma. Hoy, recuerda la situación de impotencia en

⁶⁸ Jaime Castell en: Barrera, J., Betancur, C. y Gómez, J. (2013). Se refiere al dibujo del conjunto de la p. 247.

la que se encontraba Salmona en el momento y cómo su ayuda significó simbólicamente el impulso que necesitaba para ejercer independientemente.

A la par con el proyecto de la Cooperativa, Salmona diseña dos casas unifamiliares en Bogotá en los barrios que apenas comienzan a conformarse; una en el El Chicó, y la Casa Cajiao, en el barrio Santana, en los Cerros Orientales, al norte de la ciudad.

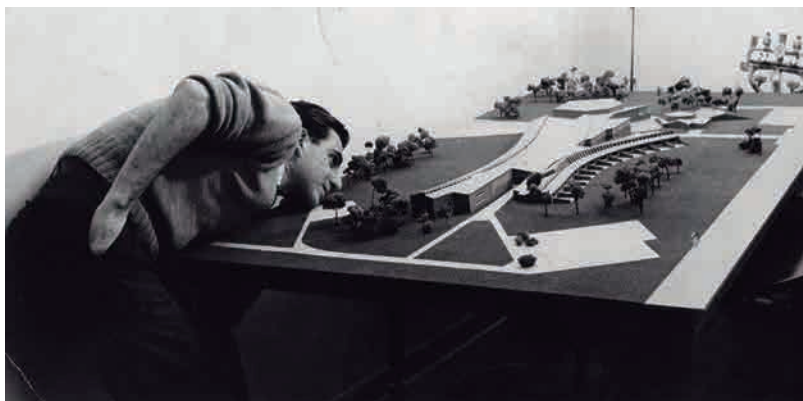
4.5. El poder de la curva

Entre los años 1961 a 1963, en asocio con el arquitecto Hernán Vieco, Salmona desarrolla el proyecto para el Colegio de Bachillerato de la Universidad Libre en Bogotá, encargo hecho por el profesor Gerardo Molina —uno de los promotores del proyecto Cooperativa Los Cerros—, quien en ese momento se desempeñaba como rector de la Universidad Libre. La asociación se establece antes de que Rogelio Salmona obtenga el diploma como arquitecto. No sería esta la única vez que juntos presentan propuestas de sus firmas asociadas.

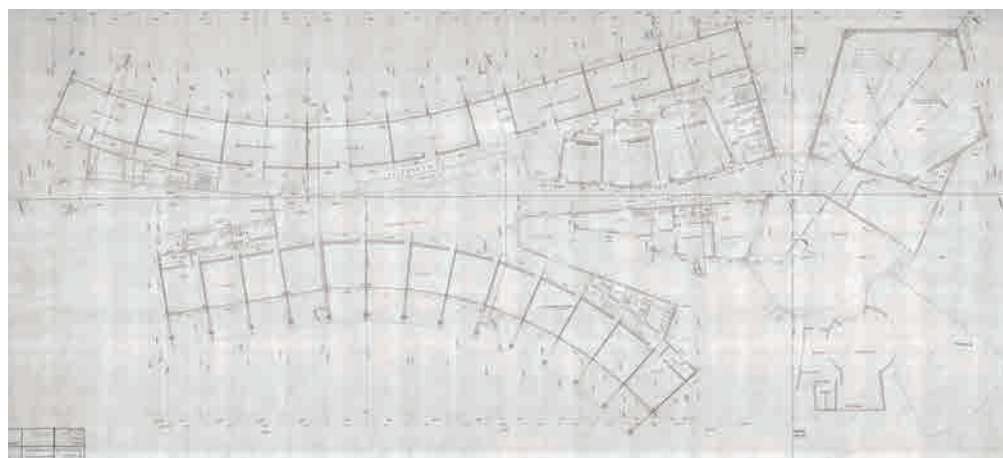
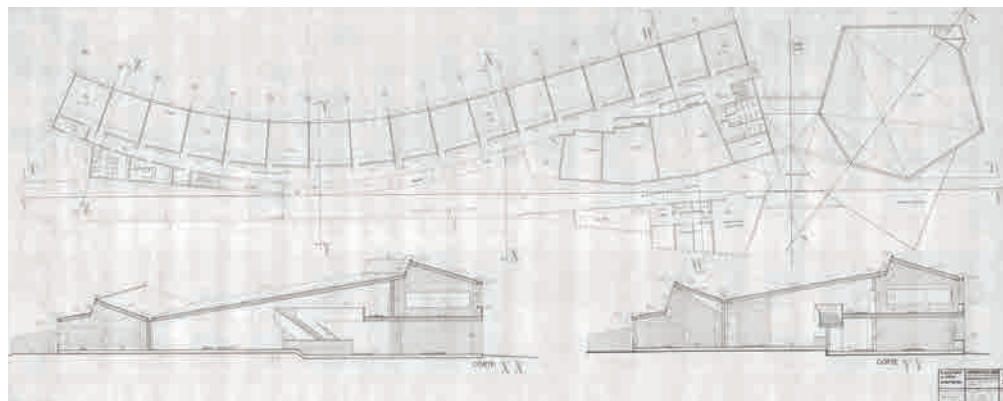
“Nos entendemos muy bien. Hemos terminado un colegio en la Universidad Libre, que nos encargó Gerardo Molina. Nos ponemos muy fácilmente de acuerdo, yo no sé si por la formación, aunque Rogelio no estudió aquí del todo, estudió aquí hasta tercer año, después se fue a trabajar a Francia con Le Corbusier, y aquí (...) Pensamos cosas muy parecidas y entonces no es difícil trabajar. Aunque ahora me aparto de ciertos conceptos suyos, Rogelio es indudablemente, uno de los mejores arquitectos que hay en Colombia y Sur América.”⁶⁹

Ubicado en el extremo occidental de la ciudad, sobre la planicie de la Sabana, este proyecto construido constituye la propuesta más orgánica dentro de esta serie de trabajos iniciales. El recurso

⁶⁹ Hernán Vieco en: Universidad de los Andes (2004), p. 56.



Rogelio Salmona y la maqueta del proyecto para la Universidad Libre.
Cortesía de Paul Salmona.



Guillermo Angulo, su esposa Vanna y Rogelio Salmona,
frente a la maqueta del proyecto.
Archivo fotográfico de Hernando Téllez.



Colegio de bachillerato de la Universidad Libre. Planta primer piso;
planta segundo piso y cortes; cortes WW-ZZ y elevación.
FRS.

del “abanico planimétrico” es explotado ahora en su máxima expresión y las curvas ya no están formadas por “afacetamientos” de los muros, sino que cobran libremente su forma fluida y natural, como el mismo trazo de la mano de un artista.

“El Colegio de la Universidad Libre se desarrolla siguiendo generatrices curvas tan placenteras en los dibujos como para ser casi sensuales (aunque bastante menos aparentes y fluidas en la dura realidad de la edificación).”⁷⁰

Esta sensualidad que aflora en el trazado del proyecto, puede proceder en mayor medida de la mano de Hernán Vieco, quien además de ser extraordinario dibujante y músico, proviene de una familia formada a través de la práctica de las bellas artes, pues su padre era escultor. Vieco ensayaba por entonces los principios de la arquitectura orgánica como ejercicio de composición arquitectónica. Pero lo hacía como hacía todo: de manera libre, intuitiva, sin tanto trasfondo teórico, sino desde una práctica nacida de acompañar a su padre y a su tío en el taller de esculturas. Era él quien siempre tenía en su oficina denominada DOMUS⁷¹, colgadas entre las herramientas de trabajo, las enormes reglas curvas de madera, útiles para hacer los trazados para los patrones de modistería y sastrería. Posteriormente, los curvígrafos formaron parte de los implementos necesarios para dar forma técnica a sus propuestas.

Vieco, se había graduado como arquitecto de la Universidad Nacional de Colombia con la tesis titulada Casa Económica para Empleados construida en la Carrera 23 con Calle 3a. Sur; un jurado eminente calificó su tesis. “El jurado fue a la casa, en las paredes estaban pegados los planos y la manera como fue construida. El jurado estaba conformado por Bruno Violi, Santiago de

la Mora, Matzoni dei Grandi, autor del Monumento a Los Héroes, y el Mono Martínez.”⁷² Reseñada por la Revista Proa, la *Casa Económica* estaba diseñada para un empleado de Carulla en Bogotá.⁷³ Se construyó, sobre una interesante propuesta adaptada a las condiciones inmediatas del lugar, con presupuesto escaso sin que este denegara las bondades del diseño.

En 1948, al poco tiempo de graduarse, participó como diseñador, parte del equipo del Ministerio de Obras Públicas-MOP para el Plan de Reconstrucción de Tumaco, ciudad arrasada por un incendio. Allí estableció una relación entrañable con Josep Lluís Sert. Desde entonces, Vieco seguiría un claro perfil social y una vez egresado viajó a París para matricularse en el Instituto de Urbanismo con el profesor Pierre Lavedan. Trabajó amistad muy pronto con Pierre Joxe —segundo esposo de François Gilot, en ese entonces mujer de Pablo Picasso—, y a través de él, conoció a Bernard Zehruss, arquitecto francés ganador de un Premio de Roma, quien lo invita a participar en el proyecto para el diseño del nuevo edificio de la Unesco en París, en compañía de Marcel Breuer y Pier Luigi Nervi. A través de este encargo, Hernán Vieco se dedicó, soportado por su talento y gran cultura, a establecer y sellar relaciones, amistades y uniones para proyectos futuros, suyos y de sus amigos.

“Trabajábamos como arquitectos, pero naturalmente todas las ideas eran de Breuer y Nervi (...) en ese momento me encargaron de la elección de los trabajos de los arquitectos jóvenes para que no hubiera sino una persona que se entendiera con los tres grandes jefes. Además, me encargaron una gran cosa, idea de Marcel Breuer: incorporar a la arquitectura, desde un principio, el diseño y localización de obras de arte. Entonces se contactaron y contrataron a varios artistas: Henry Moore, Isamu Noguchi, Picasso —su gran mural trapezoidal— Miró,

⁷⁰ Téllez, G (1991), p. 92.

⁷¹ DOMUS fundada en 1948 y liquidada en 1953 en Bogotá, junto con Francisco Pizano y Guillermo Bermúdez.

⁷² Hernán Vieco, en: Universidad de los Andes. (2004), p. 48.

⁷³ Carulla era un almacén de abarrotes fundado en la ciudad de Bogotá, en 1904, por el catalán José Carulla Vidal. En el año 2000 fue adquirido por una multinacional pero continúa con su nombre original.



Apunte de Hernán Vieco en un cuaderno de viaje. Fechado en 1957 en Europa.
 Archivo de Hernán Vieco.



Hernán Vieco.
 Archivo de Hernán Vieco.



Dos esquemas dibujados por Vieco para el edificio de la Unesco en París.
 Archivo de Hernán Vieco.

Roberto Matta, Rufino Tamayo y Hans Arp. A mí me encargaron del contacto con cada uno de estos señores, lo que fue una gran cosa.”⁷⁴

Ya durante los años que permanece en París, el carácter amable de Vieco, su generosidad sin límite, su gran sentido del humor, así como su talento y sensibilidad le habían abierto las puertas hacia un mundo al que se asomaría de su mano Rogelio Salmona durante su estadía en la capital francesa:

“Su temperamento alegre y su interés intelectual lo llevaron, además, a ser parte de un grupo de amigos en el que estaban, entre otros, Gabriel García Márquez, Plinio Apuleyo Mendoza, Álvaro Mutis y Álvaro Castaño Castillo. Apuleyo Mendoza, en efecto, recordaba en un artículo las fiestas que, con guitarra en mano, se hacían “en el apartamento de Hernán Vieco, en la Rue Guenegaud” de París. “Gabo no hubiera sido Gabo sin la calma que le dio la generosidad de Hernán Vieco”, afirma Álvaro Castaño, y se refiere a los tiempos cuando García Márquez no tenía cómo sostenerse en la capital francesa, mientras escribía. “De todo el grupo, el único que tenía un poquito de plata era Hernán y él decidió pagarle los gastos para que escribiera cómodamente”. Tiempo después, fue uno de los invitados a acompañar a Gabo en la recepción del Nobel en Estocolmo.”⁷⁵

A Salmona la relación con Hernán lo aproxima a Samuel Vieco, su hermano, quien en unos años, tendrá un alto cargo del Banco Central Hipotecario.

Sobre las lecturas y revisión de revistas llegadas del exterior con la exposición de proyectos de Aalto y de Jacobsen, de Saarinen, Wright y de Scharoun, se afianza el gusto por la curvatura en planta, tan cercana porque calca esta geografía, los meandros de los ríos sabaneros, lo femenino, con el placer del recorrido, pero sobre

⁷⁴ Hernán Vieco, en Universidad de los Andes (2004), p. 50 a 51.

⁷⁵ (11 de febrero de 2012). S. A.

todo como alternativa a la racionalidad predominante en los experimentos netamente racionales del Movimiento Moderno europeo.

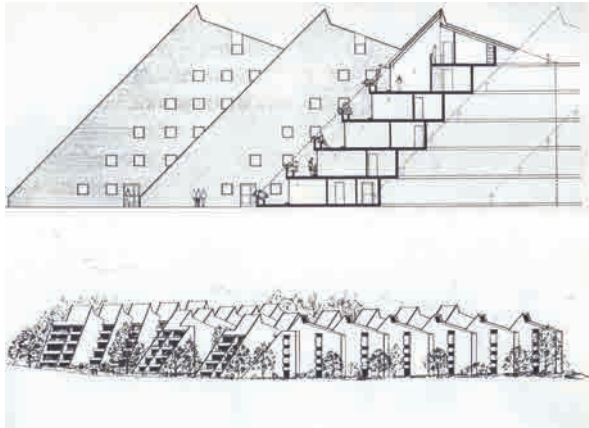
La dificultad técnica que supuso la construcción de este tipo de arquitectura expresada en el Colegio de la Universidad Libre, puso a las ideas muy por encima de su realización. Los volúmenes resultantes nunca superaron los trazos sensibles y perfectos inspirados con toda seguridad en el edificio de las Naciones Unidas en París.

El año de 1962 es especialmente activo laboralmente para Rogelio Salmona, su grado como arquitecto le permite ejercer independientemente. Recibe el encargo de La Urbanización La Palestina, para familias de bajos recursos iniciada en el mismo año y finalizada dos años después, ubicada en la periferia noroccidental de la ciudad. Se trata de una serie de viviendas que recuerdan las preliminares Casas en Serie de la ciudad de Pereira.

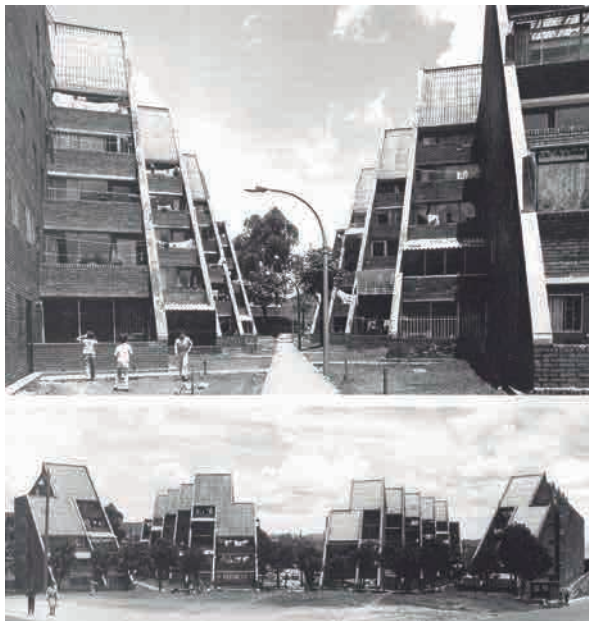
4.6. Un elogio de la dificultad

La Fundación Cristiana de San Pablo para la Vivienda, entidad privada de beneficencia social, encarga a Hernán Vieco y a Rogelio Salmona proponer un proyecto urbano, equipado con escuela, centro de salud y comercio, sobre un lote baldío de 18.000 m², con capacidad para albergar 150 familias. Este proyecto se enmarca en la serie de objetivos difíciles, que implican el esfuerzo de varios años en ser llevadas a cabo —de 1962 a 1971—.

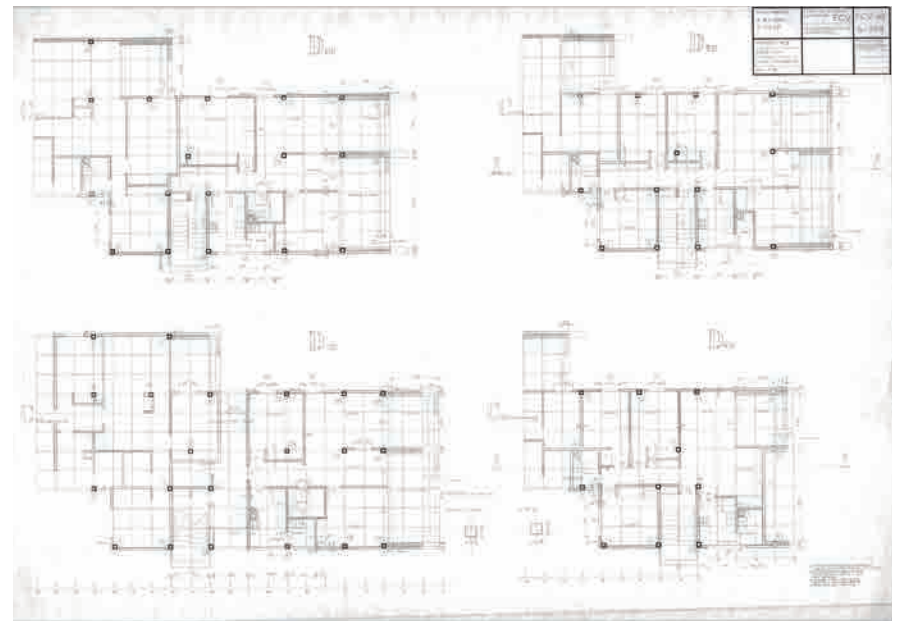
El barrio San Cristóbal, al suroriente de la ciudad, crecía y mostraba varias zonas de crecimiento informal al lado de los proyectos de vivienda obrera. Los arquitectos, ante la ausencia de una normativa que regulara la zona, concibieron libremente la ocupación del suelo y su propuesta tipológica. Sobre la oportunidad que les brindaba un lote amplio y sin más determinantes que el magnífico paisaje lejano, decidieron partir de la reflexión entre el establecimiento de relaciones comunales y el espacio público como escenario de éstas. El conjunto se compone de cuatro barras que en forma piramidal se retranquean armando una “V” sobre las calles



Corte por uno de los bloques,
en donde se ve la conformación de las terrazas.
Berty,A. (1981).



Fotografías del Conjunto abierto hacia la ciudad.
Berty,A. (1981).



Vieco-Salmona. Multifamiliar San Cristóbal, también denominado
Conjunto Fundación Cristiana para la Vivienda.
Planta general de los bloques y plantas de los apartamentos delanteros.
FRS.

peatonales. En el vértice, en el corazón, se había planteado un centro de servicios comunales, que albergaría el usual centro de salud, la escuela y un comercio local —que contemplado como la segunda etapa nunca logró concluirse—. Cada apartamento parte de una solución distributiva diferente, agregando complejidad a la propuesta; el área privada en planta, se va reduciendo en la medida en que el volumen gana altura.

“ Su lenguaje plástico (de Salmona), comienza a definirse en el multifamiliar San Cristóbal, diseñado con H. Vieco (...) Las viviendas se solapan vertical y horizontalmente para obtener triple orientación, y conforman calles peatonales que convergen en la zona del equipamiento. El efecto de masa se enfatiza con muros laterales piramidales. El conjunto recuerda algo de la fábrica en Luban de H. Poelzig (1912), lo que no es raro, ya que Salmona presenta ciertos rasgos expresionistas.”⁷⁶

Este proyecto materializa algunos conceptos novedosos que se convertirán con el tiempo en referentes locales para estudiantes y arquitectos: el planteamiento urbano abierto, democrático, el barrio y la ciudad que pasan libremente por entre sus calles peatonales y la permeabilidad de la arquitectura ante la presencia del cerro se descuelga por entre parque infantil, para conectarse con otro parque de escala urbana, próximo a él; la propuesta volumétrica en forma de pirámides —significa, por fin un intento por sacar de la monotonía la apariencia fácil y desgastada de la vivienda popular—, así como por hacer digno un hábitat que podría llegar a ser austero. De otra parte, es la primera vez que en el medio se expresa la influencia de formas arquitectónicas explícitamente prehispánicas.

“En la distribución radial de los edificios interviene un compromiso entre el determinismo de la forma y las características del lugar, donde

la convergencia de estos espacios conduce físicamente hacia las zonas de actividades comunes, favoreciendo su concentración en los espacios públicos que se ensanchan y visualmente dirige la atención hacia lo más atractivo del paisaje que son sus montañas. La silueta de cada grupo de apartamentos resulta de un doble cambio en los volúmenes: a la vez vertical y lateral, que procura a cada apartamento de las condiciones de orientación, de confort y de privacidad en igualdad de condiciones.”⁷⁷

La iniciativa estuvo imbuída por un halo de dificultad desde sus comienzos que con el tiempo fue empeorando. El proyecto concebido en dos etapas no pudo desarrollarse a cabalidad, frustración sólo equivalente a la magnitud del trabajo de diseño y coordinación de las iniciativas. En cuanto a las técnicas propuestas, la prefabricación de todas y cada una de sus piezas, tanto estructurales como de revestimiento —tomando como referencia un ladrillo y un supermúltiplo de éste de 1,08m por 1,32m—, proceso novedoso para el momento, implicaba un incremento presupuestal, irrisorio si se optaba por una forma “tradicional” de construcción, solución a la cual finalmente se llegó. El proyecto avanzaba lentamente, pero los muros portantes dibujados en el diseño original, subirían los costos, los arquitectos deben elegir entonces las columnas y los pórticos reforzados como sistema estructural.

El ideal dibujado sobre el papel, se transforma finalmente en la realidad. Este proyecto tampoco llegó a construirse por completo. Con el paso de los años, el espacio público ha sido invadido por un mar de automóviles. Su perímetro se cercó con agresivas rejas y concertinas y las bellas terrazas se clausuraron o invadieron con trastos viejos.

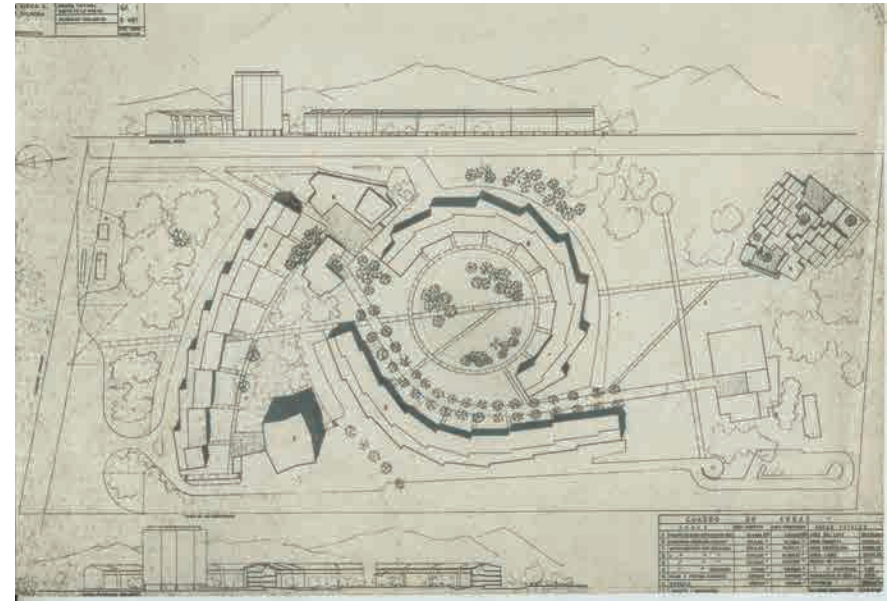
“En 1964 vino a Colombia un crítico, C. Ray Smith, al servicio de la influyente revista norteamericana “Architectural Record”. Su viaje

⁷⁶ Browne, E. (1989).

⁷⁷ Berty, A. (1981), p. 154. Traducción del francés hecha por Tatiana Urrea Uyabán.



Rogelio Salmona en el Conjunto en su fase de acabados.
Cortesía de Paul Salmona.



Vieco-Salmona. Propuesta para la Unidad Vecinal Santa Fe La Nueva.
FRS.

formaba parte de una gira que lo había llevado al Brasil, Argentina, Ecuador, Perú y Venezuela. Ray Smith se pronunció muy favorablemente sobre la arquitectura colombiana de los años sesenta, como la mejor del continente, comentando con ironía sutil la suficiencia (y la elegancia) de las residencias de Guillermo Bermúdez (y del autor de ellas) y proclamando inesperadamente a Salmona, algo así como un campeón de la arquitectura moderna en Suramérica, con base en una obra aún sin terminar, el Conjunto Residencial para la “Fundación Cristiana de Vivienda” en el sur de Bogotá. La traducción de ese artículo del crítico norteamericano en la revista profesional más importante de los Estados Unidos, realizada por el autor de estas líneas, desencadenó una auténtica peregrinación de estudiantes de arquitectura al lugar de los hechos, complementaria a una oleada de diseños académicos “a la manera de la Fundación” propiciados en las escuelas de arquitectura por numerosos profesores de diseño, y aún por el propio Salmona.”⁷⁸

A la par con la concepción de la propuesta para la Fundación Cristiana de Vivienda, la sociedad Vieco-Salmona, asume el proyecto para el Multifamiliar Caja de Previsión Social del Distrito en 1962, -dirigido a una población de bajos ingresos que finalmente no se construyó.

Simultáneamente, Vieco y Salmona harán una propuesta para un gran conjunto multifamiliar en los terrenos del Antiguo Country, barrio que se está conformando vecino a la recientemente inaugurada autopista Norte o Paseo de Los Libertadores. Descubierto un plano en el archivo del arquitecto, este proyecto nunca se ha reseñado y se desconoce a quién hicieron la propuesta. En la planta se lee el programa: incluiría piscina cubierta, cine, comercio, centro deportivo, escuela y apartamentos dúplex en diez mil metros cuadrados de construcción. Se leen tres bloques de edificios afacetados, en su planta una disposición circular con unidades de apartamentos, con una torre de aproximadamente diez pisos

como volumen suelto. El proyecto abierto hacia la ciudad, deja ver como telón de fondo los Cerros Orientales. Los volúmenes se distribuyen alrededor de una plaza descentrada y una serie de senderos que atraviesan sugiriendo recorridos. El proyecto semeja un collage decantado de preferencias, donde se reúnen deseos futuros y ejemplos de éxitos anteriores. Los edificios afacetados se aproximan a la propuesta que luego se hará para la Residencias El Parque, la misma orientación, semejantes plazoletas, parecidos senderos.

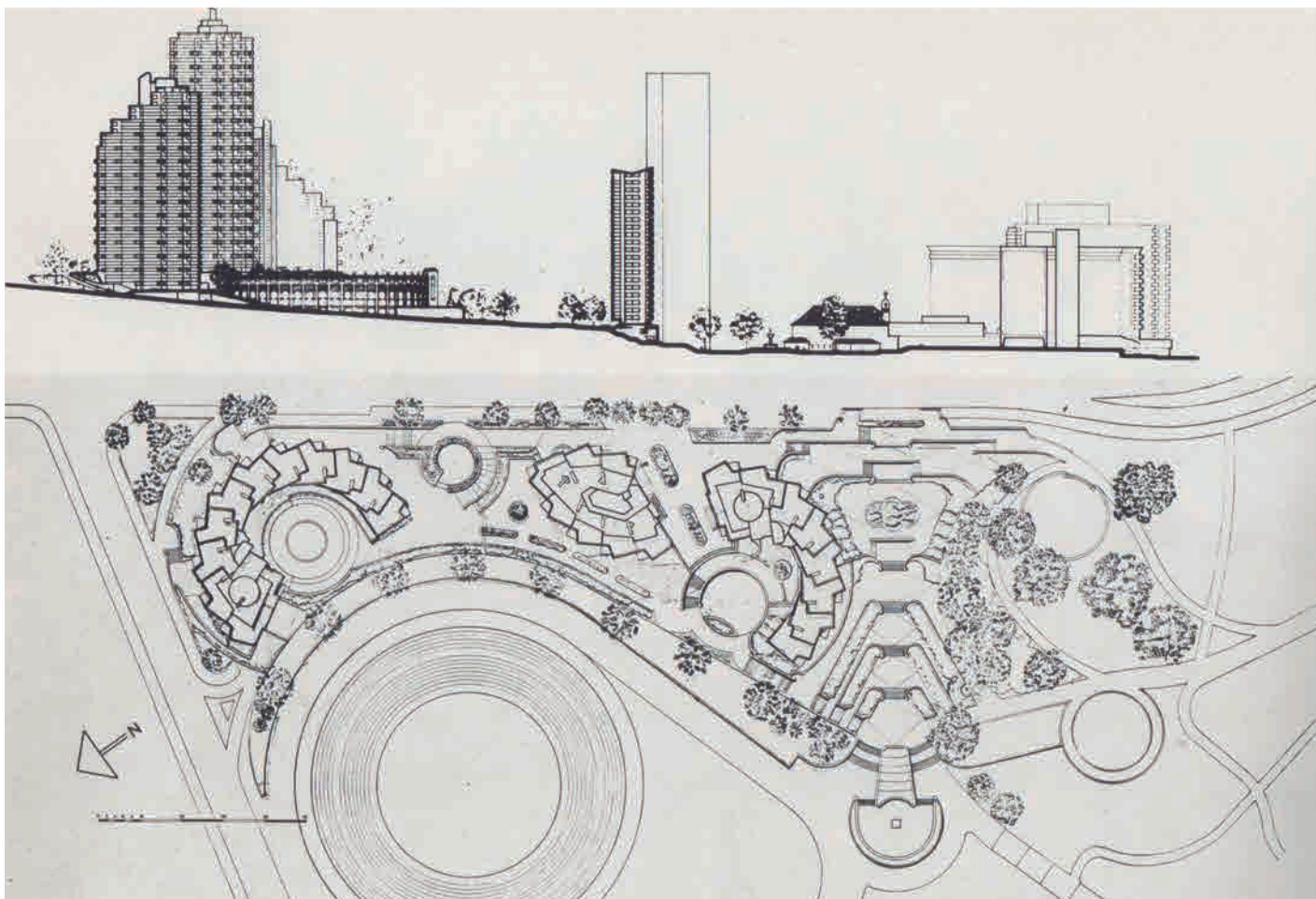
El Concurso para la Caja Agraria, en Fredonia, Antioquia y la Casa Bursztyn, en Bogotá, engrosan la serie de encargos de 1962.

En 1964, Salmona hace la propuesta —no construida— para la Urbanización Cavipetrol, en Bogotá, que significa la continuidad del proyecto Cooperativa Los Cerros de 1962, pues los principios son similares: ubicación en un terreno inclinado, retranqueamiento de las fachadas, aterrazamiento e inclinación de las cubiertas. Un ejercicio ya de destreza sobre recursos varias veces puestos en práctica. Se construye en este año, el conjunto La Coruña, también en la Localidad de San Cristóbal, pero con una normativa establecida que solo permitía el desarrollo de viviendas de dos pisos. Constituye una rareza esta organización de 14 casas cuyo muro lateral descende en forma de triángulo hasta el nivel de la calle que las dispone a lado y lado. La escala del proyecto hace que se pase desapercibida muy fácilmente dentro de un trozo de ciudad consolidada. Este esquema de aprovechamiento del volumen piramidal, le da dignidad al espacio social de la casa, que es de doble altura.

4.7. El aljibe de las referencias

Salmona prefiere construir en su ciudad y no lejos de ella. Gusta de visitar los proyectos y estar pendiente de cada detalle con minucia. El *Plan de Renovación* del centro extendido que afecta el área cercana al Centro Internacional es la oportunidad para que el BCH, cuya gerencia estaba a cargo de Samuel Vieco, arquitecto

⁷⁸ Téllez, G. (1991), p. 77.



Conjunto Residencial el Parque.
 Corte por la montaña, desde la Carrera Quinta hasta el Centro Internacional.
 Planta de cubiertas del proyecto con la Calle de las Escalinatas y el Parque de la Independencia.
 Berty, A. (1981).

de la Universidad Nacional, le encargue un proyecto en altura en un terreno aledaño al Parque de la Independencia sobre la Carrera Quinta: El Conjunto Residencial El Parque, que se involucra en la construcción de una idea de ciudad, a partir de la revitalización de una zona heterogénea y olvidada.

En este Conjunto, el 80% de su área se conserva libre y abierta, a pesar de ser de propiedad privada. Tres torres de ladrillo asimétricas, afacetadas y escalonadas, se posan sobre un espacio libre, que se acomoda al terreno a través de un sistema complejo de terrazas, balcones, rampas, escaleras, plazas, jardines y caminos. El plano urbano de las Torres acoge actividades colectivas: jardín infantil, comedor, salas de reuniones, comercio y otros servicios para 294 unidades de apartamentos, que oscilan entre los 65m² a 165m² y que en su gran mayoría son dúplex.

Su sofisticada composición geométrica está ordenada por un módulo que se repite a través de un sistema radiado, cuyo eje es el centro de la Plaza de Toros de Santamaría. La disposición de los volúmenes a partir de esta red de alta complejidad, dirige los puntos de fuga y las concentraciones de los espacios más allá de los límites del proyecto, involucrándolo físicamente con la urbe, el cielo y la geografía más próxima.

La utilización de muros portantes es la expresión construida de esta idea estructural de apertura del proyecto hacia el exterior, así como el uso del ladrillo en fachada y piso quiere significar, más allá de las múltiples interpretaciones que ha generado históricamente, una manifestación explícita de preferencia hacia una técnica tradicional y a favor de lo artesanal.

La elección de ventanas corridas y la proporción equilibrada entre el ladrillo y el vidrio en fachada, así como la generación de recursos constructivos ingeniosos para dar estabilidad al edificio y asumir los diferentes esfuerzos impuestos por los movimientos ocasionados por el viento, los temblores y el agua —entre otros—, son estrategias compositivas ingeniosas que caracterizan una construcción que no tiene precedente, como tampoco réplica.

Esta obra, recoge los principios, herramientas y medios acumulados en sus obras precedentes. Utilizando un término acuñado por él para su patio, podría decirse que las Torres son el *aljibe de sus referencias y preferencias*. Rogelio Salmona concentra la totalidad de los postulados teóricos que lo ocuparon desde su viaje a Europa, significa la materialización de su “manifiesto de 1959”, presenta un sumario de su trabajo iniciado años atrás, una recapitulación de sus recuerdos infantiles, la presentación de sus deseos como constructor de ciudad y cultura, como vedel de la tradición modernizada y de la técnica adaptada, el epílogo de sus temas obsesivos sobre el trabajo ideal del arquitecto. Su voluntad por hacer una arquitectura transparente es el criterio que se va abriendo paso en los diferentes momentos en los que la forma debe definirse.

“No es un regreso. Es retomar elementos vernaculares que tienen un gran valor. Esa idea la venía madurando desde París. El espacio público es el resultado de la ubicación de varios volúmenes, unos alrededor de los otros. Inclusive hay un famoso cuadro del Renacimiento, que muestra la *commedia* y el espacio público en la mitad. El espacio público es el resultante de la ubicación correcta y armoniosa de un volumen al lado de otro. No es exactamente igual, pero todas las ciudades del mundo occidental han sido construidas con un espacio público resultante de la ubicación juiciosa, inteligente, sabia, todo lo que se quiera, de las arquitecturas que lo conforman. Al mirar y al estudiar en Europa las ciudades prehispánicas me di cuenta o creí o pensé, que estaban elaboradas a través del espacio público. Al contrario: primero hacen el gran espacio público. Teotihuacán, por ejemplo, es el gran espacio público, en el que uno sube, baja, aparece, desaparece, se ven las montañas, y, alrededor de ese gran espacio público, ponen los elementos arquitectónicos. Las Leyes de Indias daban, alrededor de una plaza, una serie de cuadrados y de manzanas. En la plaza pública estaban los tres poderes y, después, una retícula sabia, inteligente, con buena escala, que conforma el espacio público y las calles, las



Las Torres en medio del contexto urbano. 1973.
Cortesía Paul Salmona.

vías y las viviendas que, en el interior, formaban un recinto que era el patio, que se convertía como una especie de reserva, como un espacio casi utilizado”.⁷⁹

También representa el inicio de otras reflexiones que continúan en la misma línea. El tratamiento de los planos exteriores o fachadas se refinan en el uso de superficies planas para generar la impresión de curvatura, llegando en este proyecto a su máximo dramatismo, cuando las paredes más altas cubren 36 pisos de altura. El retroceso sucesivo y gradual de los planos que conforman la impresión general de curvatura, multiplican las esquinas en contacto con el suelo. La presencia de terrazas en las cubiertas es posible por el escalonamiento de los volúmenes desde el cielo hasta el suelo conectando ambos planos en contacto con la naturaleza: el privado y el público.

En adelante, el interés de Salmona por la construcción de la arquitectura, estaría vinculado a la fundamental idea de lo urbano, de la urbanidad, en el sentido de interesarse por aquellos espacios nómadas de la ciudad: los espacios que permiten ser recorridos, que son abiertos, vacíos de formas pero contruidos a partir de ellas y llenos de vida, de intercambio, de actividad, de gente. A partir de estos diferentes tipos de recorridos, físicos, intelectuales, culturales, empezó a trabajar en la idea de transformar el paisaje a través de una arquitectura que pareciéndose a la geografía, logara una ideal transparencia.

La consideración de las cualidades del lugar, lo inspiran y más que nunca determinan una arquitectura que transforma el paisaje, sumándolo a su propuesta. Hay valores implícitos aquí, que aún relacionados con la forma de la arquitectura y la ciudad, provienen de un ámbito íntimo, intelectual y más aún, sensible de su arquitecto. La preocupación por transmitir *resonancias* a través de estímulos sensoriales experimentados en otros tiempos por otros

y en otros lugares. Es aquí cuando hace evidente el desarrollo de un proyecto urbano y concluye simultáneamente, el tema de la vivienda popular. De otra parte su estudio, independientemente de su localización geográfica, adquiere la escala y el método que evolucionará hasta el año 2007, conservándose como un lugar reducido, propicio para la concentración de fundamentales ideas alrededor de la construcción de su ciudad ideal.

Entre 1969 y 1971, complementa el proyecto del Conjunto de Las Torres con la propuesta para la Remodelación Parque de la Independencia —parque mutilado por el viaducto de la Calle 26—, que desde su llegada le dolía como una cicatriz y la Calle de Las Escalinatas, sobre la Calle 26A, al costado sur del conjunto Residencial, los tres formarían una unidad ambiental, arquitectónica y urbana.

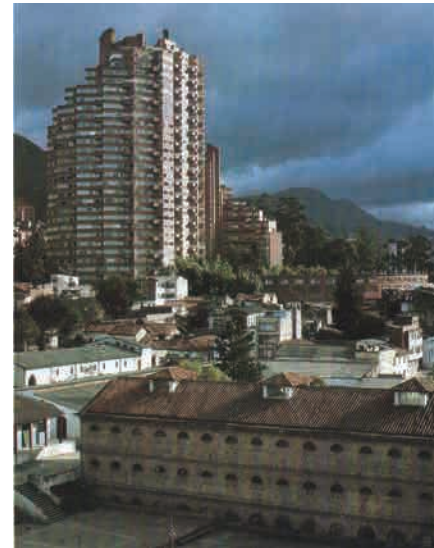
Durante la segunda mitad de la década de los años sesenta, Salmona, se encuentra trabajando en dos proyectos en la ciudad de Santa Marta, en la Costa Caribe colombiana: el Edificio Betoma, y en el Estudio Ecológico y Turístico del Parque Nacional Tayrona. A través de este último, reafirma la intención de dar continuidad al ejercicio de la composición de jardines y parques.

4.8. Experiencia compartida

De 1968 a 1971, en plena construcción de las Torres, forma una sociedad con los arquitectos Pedro Mejía, Emecé de Murcia, Roberto Gómez, Eduardo Londoño y Hernán Vieco, para proponer el Desarrollo Urbanístico Timiza, patrocinado por el Instituto de Crédito Territorial-ICT. Se trata de un proyecto ubicado al sur de la ciudad, en proximidad con la populosa Ciudad Kennedy⁸⁰,

79 Rogelio Salmona en: Angulo, G. (2011).

80 En 1964, cuando la población de Bogotá llegaba casi a 1'600.000 habitantes, el ICT construye Ciudad Kennedy, ubicada al suroccidente de la ciudad, destinada originalmente a 200.000 habitantes. Uno de los proyectos más ambiciosos para que la ciudad se pusiera al día con el déficit de unidades de vivienda económica. Sólo se construyen finalmente 14.000 unidades entre unifamiliares y unidades de apartamentos de cinco pisos.



Cuatro diferentes puntos de vista sobre las Torres del Parque. Desde el Centro Internacional, desde la actual Torre Colpatria sobre la Calle 26 con Carrera Séptima, desde el Museo Nacional, desde la Carrera Quinta y desde la plataforma.
Berty, A. (1981).

bordeando el Parque Timiza, en cuyo interior se conserva un lago. Con una extensión de 150.000 m², el proyecto albergaría 3.000 familias. Su trazado urbano irradiado desde la escuela barrial, buscaba formas irregulares que contrarías al trazado tradicional, diera vida a los diferentes recorridos para acceder a los bloques de apartamentos y casas en hilera distribuidos en la enorme extensión. Es este un verdadero laboratorio de intervención urbana y de trabajo colectivo para un ensanche de la ciudad, patrocinado por una entidad de orden estatal.

La mayor cantidad de las soluciones de vivienda fueron construidas a partir del sistema de cooperativa como en algunos de sus anteriores proyectos. Sin embargo, la obra de urbanización y construcción de espacios públicos no se logró culminar, ni algunas de sus calles, caminos peatonales, parques, plazas y plazoletas, así como tampoco los edificios para usos colectivos que pretendían conformar el corazón del barrio. La superación de la escala barrial a la zonal, se lograría a través de la repartición de 2.000 unidades para cada firma constructora participante.

Entre los años 1965 y 1967, se registra una cantidad importante de contratos para su oficina. Figuran las casas en La Cabrera, Santa Margarita y Rosales en Bogotá, así como el ensayo para una Pequeña Biblioteca en la misma ciudad y una residencia en El Poñado en la ciudad de Medellín.

El proyecto para Cavipetrol, sin construir, sirvió como antecedente, para experimentar sobre este desarrollo urbanístico de gran escala.

4.9. Un faro en la ciudad ideal

El Edificio para la Sociedad Colombiana de Arquitectos - SCA, fue diseñado a principios de la década de 1960 y durante siete años representó —tal como lo expone Germán Téllez—, “(...) la incapacidad del gremio de arquitectos por asumir sus propios retos”. Construido finalmente entre 1967 y 1974 fue producto

de un concurso presentado en compañía con el arquitecto Luis Eduardo Torres.

Una torre de 20 pisos, levantada entre medianeras, en un lote inclinado y reducido en dimensiones frente a la Plaza de Toros en Bogotá, no fue un proyecto fácil. Salmona fue acusado por los medios de plagiar el proyecto de la Torre Price, finalizada en 1956 por Frank Lloyd Wright en Oklahoma, un episodio para él no tan irrelevante y en todo caso simbólico, pero que medía la temperatura del ambiente que despertaba la construcción de dos proyectos ambiciosos en la misma zona de la ciudad, así como la animosidad de algunos círculos para quienes Salmona resultaba poco menos que una figura incómoda.

La solución de los primeros pisos para asumir la diferencia de alturas, le permite a Salmona distribuir allí todos los servicios del gremio: salas de exposición, auditorio, y oficinas. Terminada en ladrillo tolete, presenta una proporción de total armonía, entre este material y el vidrio de los ventanales corridos. La utilización del ladrillo a la vista para un edificio de esta altura fue una elección consecuencia-influencia de continuidad técnica de su precedente vecino El Conjunto Residencial Las Torres, así como de la fuerte presencia que significaba la Plaza de Toros de la Santamaría y el Hotel Tequendama en el Centro Internacional. Su figura esbelta, perfectamente proporcionada y al mismo tiempo su humildad, le dan ese carácter de faro, de torre referente, que guarda una relación íntima con la Plaza de Toros y su conjunto.

No resulta casual que en el último piso, estuviera ubicada la oficina que le fue entregada a Rogelio Salmona como parte de los honorarios correspondientes al diseño del edificio. Desde allí, él contempló la ocupación de las Torres del Parque, la construcción del Museo de Arte Moderno de Bogotá MAMBO y del Edificio de apartamentos El Museo e imaginó el futuro del Parque de la Independencia con sus palmas de cera, de las Escalinatas de la Calle 26 y de la ampliación del Museo Nacional en el antiguo panóptico, así como las posibilidades de la explanada frente a la Plaza de



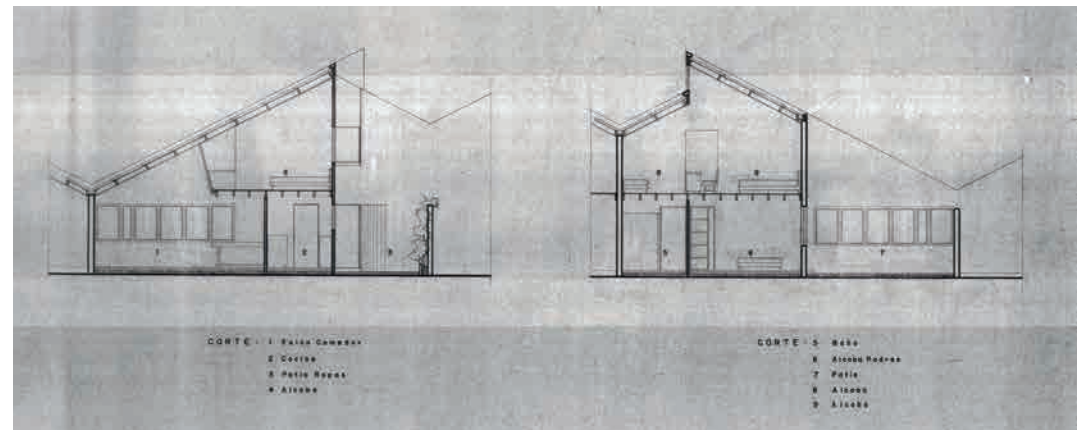
Timiza. Localización del gran Conjunto de vivienda.
FRS.



Timiza. Fachada de los bloques y de las viviendas.
FRS.



Timiza. Corte Transversal C de los edificios de apartamentos.
FRS.



Timiza. Corte de las viviendas unifamiliares.
FRS.

Toros como espacio público, abierto y colectivo de la ciudad. Este conformaba su centro de observación de los cerros cambiantes, de los barrios populares hacia el oriente, de la Sabana cada vez más urbanizada hacia occidente, de los proyectos por venir, de las alianzas que establecer. El simbolismo de la Torre no puede pasarse por alto, pues en su cabeza operó por años, su despacho.

La relación geométrica que guarda la Sociedad con las Torres del Parque, está determinada por los solsticios de verano e invierno y por el espacio intermedio que arrojan las salidas de sol en estas dos fechas, que encierran en su curso, las dos torres del norte y del sur. El centro de esta relación vuelve a ser la Plaza de Toros.⁸¹

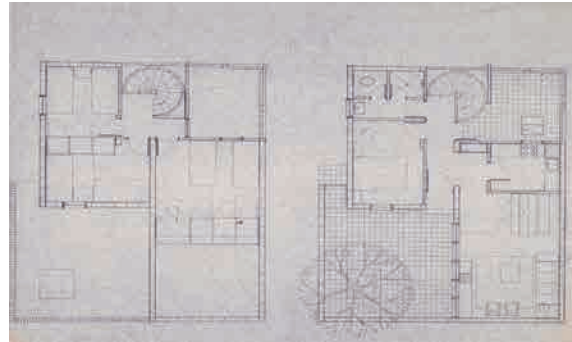
El proyecto para la Urbanización Usatama, ubicado en la Carrera 30 con Calle 19, en Bogotá, se quedó dibujado sobre el papel en el año 1967. Durante dos años desarrolló Salmona igual cantidad de propuestas para un barrio con capacidad para 6.000 personas. Una de ellas, parte de su anterior proyecto, Timiza, usando el esquema de bloques en abanico. La segunda, más interesante, se acerca a la propuesta de las Torres del Parque, que para el momento se encontraba ya en construcción. Una serie de edificios en altura, escalonados, permiten la existencia del espacio libre fluido a su alrededor.

En sólo dos años, finalizando la construcción de las Torres del Parque, le fueron encargados para ser construidos en Bogotá los siguientes proyectos: Casa Amaral, 1968-69 ; Casa Alba, 1969-70; y en 1970: Apartamentos de la calle 72; Edificio Amalfi y Casa en Villa Isabel. Participó en los concursos para el Edificio Coltejer en Medellín en 1968 y para la Alcaldía de Bogotá en 1969.

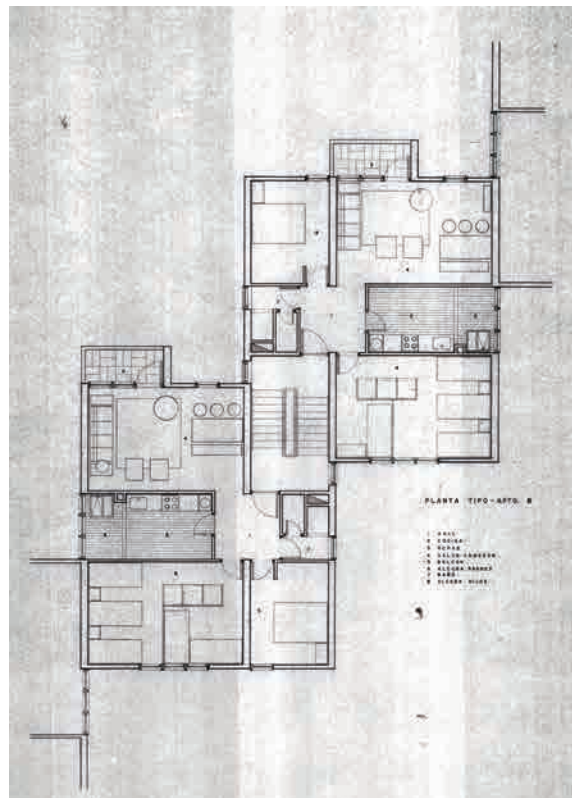
81 En síntesis, David Delgado despliega estas relaciones entre geografía, cosmos y arquitectura. Ver Delgado, D. (2012).



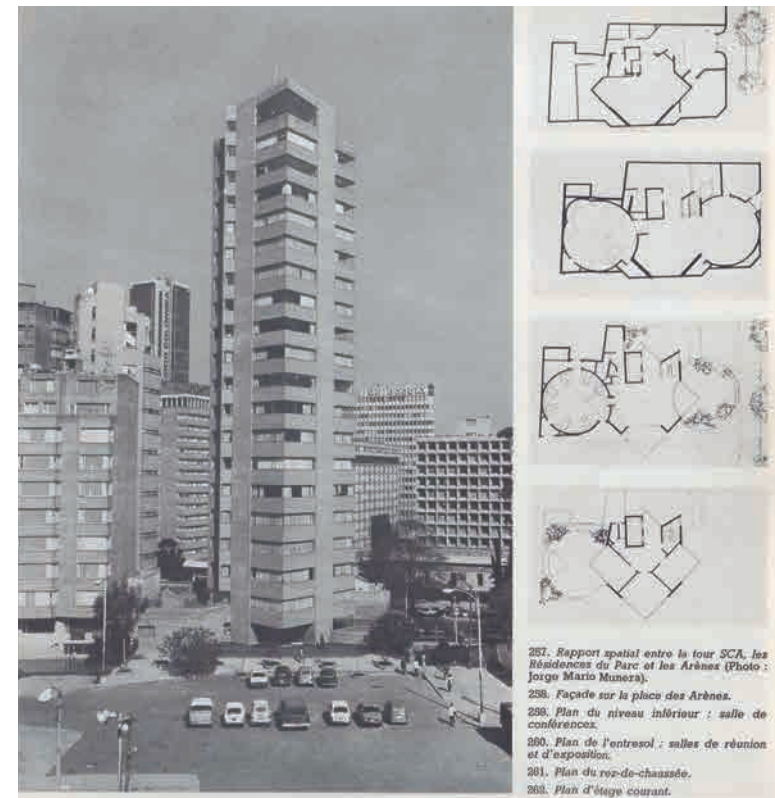
Timiza. Casas.
Archivo fotográfico de Paolo Gasparini.
FRS.



Timiza. Planta 1 y 2 de las casas.
FRS.



Timiza. Planta tipo de los apartamentos.
FRS.



Edificio para la Sociedad Colombiana de Arquitectos.
Berty, A. (1981).

